CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



MADRID 369
MARZO 1981

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M 3875/1958

369

DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA:

Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4
Teléfono 244 06 00
MADRID

INDICE

NUMERO 369 (MARZO 1981)

Páginas

JOAN MIRO

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Cubierta: ANGELA CORT.

JOAN MIRO: TEXTO PLASTICO Y METAFORA DEL LENGUAJE

SOBRE LA CONDICION METAFORICA DE LA PINTURA COMO LENGUAJE

Creo que asiste toda la razón a Miró en su habitual escepticismo —dulcificado no obstante por su inabdicable sentido de una cortesía que siempre es de agradecer— respecto a dos condiciones que tocan de lleno el cometido actual de este trabajo: su independencia del parecer interpretativo y valorativo de los críticos, y sus siempre oportunas matizaciones sobre la índole general significativa de sus signos. En el conocido texto de sus conversaciones con George Raillard sobrenada implícita, y hasta explícitamente en muchas ocasiones, como hábito desde el pasado, la evidencia del primer desentendimiento (1). Pero quizás sea aún más persistente en el mismo libro la resistencia de Miró a dejar deslizar el enjuiciamiento de su actividad plástica por el peligroso despeñadero de ciertas metáforas de la significación pictórica como «lenguaje», a través de las cuales la Semiología reciente y más aún, quizás, ciertas modalidades de crítica de las artes plásticas gusta de simplificar. Resultan casi siempre frutos de brillantez ilustrativa evidentes, pero quizás las más de las veces es a costa de inexactitudes terminológico-conceptuales que amenazan con desajustar todavía más destructivamente la actual babel de las prácticas críticas, donde se va perdiendo progresivamente la ilusión de establecer una metalengua rentable que pasaría priorita-

---

(1) Aparecido originalmente bajo el significativo título *Ceci est la couleur de mes rêves*, París, Seuil, 1977, y editado como *Conversaciones con Miró*, Barcelona, Granica, 1978. En su prefacio, Raillard lo aborda explícitamente: «Tengo la sensación de que los juicios estrictamente estéticos le dejan helado... E incluso debe gozar secretamente del fracaso del comentario», p. 12. Por su parte, uno de los más avezados amigos e intérpretes de Miró, Michel Leiris, ha proclamado siempre la condición ociosa de toda paráfrasis interpretativa, cfr. M. Leiris, *En torno a Joan Miró*, en *Miró litógrafo*, Barcelona, Polígrafa (vol. 1), 1972: «Arte totalmente espontáneo, arte sensible, arte abierto, la producción de Joan Miró no necesita comentarios estéticos y demostraciones en regla. La única conclusión posible a estas notas es un consejo práctico sobre la mejor manera de abordar una obra de Miró: crear el vacío en uno mismo, mirarla sin prejuicios y bañar en ella los ojos, como en un agua donde éstos podrán limpiarse el polvo acumulado en torno a tantas obras maestras. Gracias a este recuperado candor se nos abrirán, grandiosas, las puertas de la poesía», p. 39.

riamente por un cierto grado de responsabilidad intersubjetiva. En algunas ocasiones Miró subraya, a tal propósito, el predominio, y las más la absoluta autonomía en su pintura del que él llama «el aspecto plástico», sobre el «simbólico».

Así me parece que Miró, a su modo, sin énfasis pedagógico, pero con tenaz clarividencia, nos ha brindado apenas sin costo alguno el favor de poner muy en claro sus misterios e intenciones sobre una de las cuestiones capitales de su arte, en la que no ver claro desde el principio puede conducir a ver sólo a ciegas para siempre: la naturaleza exclusivamente plástica y arreferencial de sus signos. Y eso que en los cuadros de Miró diríase que se confabulan atravesadamente algunos indicios externos y aparenciales que pueden excitar al tipo de espectador tocado de la siempre dudosamente gloriosa voluntad mediadora de «intérprete», a entrever constelaciones de signos vocacionalmente simbólicos, incluso restringida y circunstanciadamente lingüísticos. Se recuerda a veces, y no sin razón, la voluntad literal de muchos grafismos habituales de Miró (2), y resulta por lo demás evidente que los grafismos literales de la propia firma, o de las leyendas en lengua natural incorporadas o constitutivas de algunos de sus cuadros, bajo el estímulo de Apollinaire (3) y la proximidad de Max Ernst, parecen traducir un entendimiento generalizado en él, una aspiración de significar plásticamente, en términos análogos a los de la significación de las lenguas naturales. Recuérdense cuadros tales como el famoso: «Ceci est la couleur de mes rêves», apostillado además de «Photo», el cuadro poema de «Le corps de ma brune...», y sobre todo la utilización plástica del grafismo lingüístico natural en su atractivo lienzo «Un oiseau poursuit une abeille et la baisse». Lo que no debe elevarse tampoco a fácil generalización, ya que se trata incluso de una bien circunscrita tendencia de época, perfectamente explicada por el poeta y sus expositores más solventes (4) y concretada a una determinada época de Miró, entre los años 1925 y 1926.

---

(2) Cfr. Raymond Quenau: *Joan Miró ou le poète préhistorique*, Lausana, Skira, 1949, y Joan Teixidor: *Papeles de Miró*, en *Miró litógrafo*, Barcelona, Polígrafa (vol. III), 1975: «Ya se ha escrito muchas veces que el arte de Miró es precisamente un arte de signos, de caligrafías o de ideogramas. La línea vuelve a su primer papel representativo. Es más que contorno, delimitación de superficies o perfil de las cosas. Es una existencia que se basta a sí misma porque en ella ya se cumple todo su significado», p. 16.

(3) Cfr. Margaret Rotwell: *Joan Miró. Peinture-poésie*, Paris, Editions de la Différence, 1976.

(4) La existencia del estudio de conjunto del excelente especialista, escritor, amigo y colaborador habitual del pintor, Jacques Dupin, *Joan Miró: la vie et l'oeuvre*, Paris, Flammarion, 1961, autoriza y obliga a todo estudioso de Miró a no insistir en los aspectos objetivos perfectamente constatados por tan autorizado tratadista. Véase también la excelente síntesis de Sir Roland Penrose, *Miró*, Madrid, Daimon, 1976 (original de 1970); para el aspecto que aquí nos ocupa, pp. 53 y ss. Análisis monográficos a este propósito de la dialéctica mironiana entre imágenes plásticas y rótulos temáticos se encuentran en el libro de Pere Gimferrer, *Miró y su mundo*, Barcelona, Polígrafa, 1978, especialmente en pp. 122 y ss.

Pero en éste, como en tantos otros aspectos, Miró ha sabido hacer honor a sus responsabilidades de gran artista. Es bien conocida la tentación-voluntad que ha animado el universo de la plástica contemporánea con variado acierto y aún más que dudoso fruto final, reduciéndola a abdicar de sus tradicionales cometidos «artísticos», ordenados a la obra como depósito o «ergon» significativo-referencial último, en favor de la «energía» intelectual inscrita en el propio proceso de expresión, donde el objeto resultante debería exhibir patentemente los rastros explícitos del proceso discursivo intelectual, sin cubrirlos con el tradicional barniz pacificador de la obra-resultado. No es que la pintura de Miró deje de ser también en ese aspecto rigurosamente moderna, o vanguardista si se quiere; participa del rasgo, pero lo supera, no se deja apropiar ni siquiera de él. Miró trasciende, a mi juicio, el riesgo de semejante exclusivismo por su fidelidad sin vacilaciones ni tormentos a su dogma de «predominio de lo plástico», norte al que ha supeditado cualquier sugerencia pasajera, desde la *Masía* a los más recientes murales de Harward, Barcelona o Madrid, que jamás han alcanzado en su ánimo el estatuto de la duda, ni tan siquiera el tormento de la tentación (5).

El espectador de las obras de Miró —y aquí no cabe sino que cada uno invoque el caso de su experiencia personal propia— no encuentra, a mi juicio, fácil el camino de la «lectura», si bien se le impone aplastantemente el de la intuición deslumbrante (6). Miró habla

---

(5) La condición «indiscutible» para Miró de tal esquema de prioridades la prueba, aún más que las declaraciones explícitas en tal sentido no raras en él, la condición tajantemente irónica de muchas de sus respuestas a sugerencias de simbologías no inmanentes. Recuerdo una de las más significativamente elusivas en sus conversaciones con Raillard, a propósito de «La masía», apunta el encuestador: «Le han dicho muchas cosas a propósito de este cuadro: *que es un feliz nacimiento del mundo, o un mundo ominoso, donde las lagartijas del muro de la izquierda serían un signo trágico.*» A lo que responde Miró, con una deliciosa desautorización, «entrándose por la tangente» en el único dominio del fenómeno comentado que le parece lícito e interesante: «El muro con sus lagartijas estaba así, y no hice sino dejarlo como estaba. Ese muro se opone al resto de la granja, que es completamente blanco. La razón —recalca Miró por si la cosa ofrece aún duda— era puramente plástica.» Cfr. *Conversaciones*, pp. 71-72. En tal sentido, y frente a tanto papanatismo interpretativo, nos parece saludablemente concorde con el entendimiento plástico de Miró en este punto, como en todos los demás, el magistral trabajo de su mejor crítico, Jacques Dupin, cit.: «Miró révèle également dans la *Ferme* l'intérêt constant qu'il portera à la matière et à la texture des objets. *Bien qu'il ait affirmé que le traitement du mur de la ferme lui ait été dicté par le besoin dequilibrer le grillage du poulailler, il n'en trahit pas moins cette prédilection du peintre pour les accidents capriceux de la surface des choses*, le mur attint à une étrange poésie tant il montre de craquetures, de lézardes et de mousses que le pinceau traduit en un jeu infinitement subtil de lignes sinueuses, de traits courts et de points. Toute la délicatesse raffinée de la peinture chinoise est retrouvée. Pour Miró la surface vivante des cho ses est le meilleur révélateur de leur substance et de leur réalité interne», p. 99.

(6) Condición señalada con no escasa insistencia por la crítica mironiana más sensata, como Raymond Queneau, *Miró y sus trampas*, en *Miró litógrafo*, Barcelona, Polígrafa (vol. II), 1975: «*Ciertamente, son siempre unos signos, una escritura. Pero los signos acarrean más inseguridades, una dispersión de significados, una estela de pequeñas cosas, que ya no dan lugar a la interpretación y que*, aun siendo, si se quiere, manifestaciones del azar, no por eso dejan de ser calculadas por alguna actividad preconsciente, como si dependiesen de esos

continuamente de «golpear» la visión del espectador, de imponer la imagen plástica antes de que se apodere del diálogo visual con la obra cualquier tentativa de desarrollo discursivo, interpretativo. Tal tipo de «interpretación» no le interesa a Miró, seguramente no le parece útil en el espectador, lo manifieste o no explícitamente; pero con toda seguridad le parece ociosa y falaz para él mismo para su propio caso de creador. «Si pudiera explicar mis telas —ha dicho en alguna ocasión Miró—, sería sin duda algo intelectual. O tal vez más allá, algo frío y muerto, una cosa de teórico» (7). Creo que a través del repetido concepto mironiano de «golpear», de punzar o adelantarse, el pintor ha acertado a formular muy exactamente la verdadera naturaleza de su arte. No existe en sus lienzos la acogedora pasividad de unas formas interpuestas con la realidad o con otro tipo de representación semántica, de contenido. El concepto de tales formas se agota en sí mismo, dentro de su endorreferencialidad estética. Aquí, más quizá que en el tipo usual de mensajes artístico-verbales, se decanta como rasgo privativo esa «modelación secundaria» con la que Jurij Lotman ha querido dar cuenta —y casi ha cumplido el prodigio de lograrlo— de la razón última que explica la especificidad artística de los textos poéticos (8). Las formas plásticas de Miró no sólo no son significantes neutrales en cuanto a su dimensión estética, sino que, a diferencia de la modelización verbal literaria, excluyen prácticamente la asociación simbólica.

Esta particularidad de las formas que constituyen el sistema expresivo de Miró, y que por la importancia de la cuestión que comprometen me atrevería a considerar ciertamente definitiva, no excluye, sin embargo, ni el que no se pueda, o no sea útil, realizar alguna modalidad de «lectura» de sus formas al servicio de un inventario general desde el que proponer reconocimientos descriptivos de sus distintos textos; ni conculca tampoco el que, de alguna manera, no sea posible hablar del conjunto de recursos expresivos de la plástica de Miró como de un «lenguaje». Lo primero se ha hecho con minuciosa utilidad. Realmente ninguna persona interesada en el universo mironiano puede dejar de agradecer el pormenorizado inventario de figuras formales elaborado por Cirici Pellicer. Se trata, sin duda, de

---

parámetros ocultos en torno a los cuales gira la historia de la microfísica actual», pp. 30-31. Ver análogamente Michel Leiris, junto con Dupin, quizá el más próximo y fiel intérprete literario de la plástica mironiana, en *Enmiendas y adiciones*, en *Miró litógrafo*, cit. (vol. I), 1972: «No hay pasado, ni reminiscencia, ni proyecto anterior a la puesta en marcha, ni sentido simbólico preexistente. No hay futuro: no se trata de conseguir, mediante la obra, un mensaje que a su llegada será descifrado: la obra *dice*, pero, literalmente, no *quiere* decir nada», p. 12.

(7) Cfr. *Conversaciones*, p. 116.

(8) Cfr. Jurij Lotman: *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1978 (original de 1970), páginas 20 y ss

un trabajo deducido desde una convivencia habitual con el mundo de formas mironianas, con la ventaja de tales seguridades y el buen sentido de no querer excederlas, que preside el propósito general de la obra manifiesto desde sus primeras líneas: «Queremos acercarnos a la obra de Miró para leerla hasta donde sea posible. Procuraremos servirnos de muchos filtros, cribas y demás instrumentos materiales apropiados para ir descubriendo en ella lecturas, para ir distinguiendo *conjuntos inteligibles y traducibles a alguna ley de formación*» (el subrayado es nuestro) (9).

Efectivamente acierta el crítico con el empleo de la indefinición. Al hablar de «alguna ley de formación» queda a salvo el que dicha ley —con independencia de la que él mismo crea acabar descubriendo en ese libro— tenga que coincidir con la ley de la referencialidad simbólica del universo tópico del lenguaje. Ley unívoca y universal en la estructura profunda, que no coincide empero con la ley mironiana, que es ley por definición *creativa*, es decir, singular y autónoma. Lo específico de la creatividad artística en general, o de la creación de Miró en concreto, reside en su condición única, sin antecedentes claros ni repeticiones conocidas. El mito heterodoxo romántico se cumple aquí una vez más; lo sentimos así intuitivamente, y, para liberarlo de las sospechas al prejuicio antirromántico, lo expresaremos con Miró diciendo que la irrepetibilidad pasa por el carácter gratuito de las asociaciones —no incompatible con la coherencia permanente constituida en sistema expresivo personal— rescatadas por él al universo lógico-lingüístico de las referencialidades fijas, motivadas históricamente al menos, y constituidas en la dimensión estética de las relaciones de necesidad estrictamente plásticas (10).

La posibilidad de «lectura» de los textos plásticos de Miró, establecida en los términos que acabamos de examinar, no implica necesariamente que este universo pictórico constituya en sí mismo un tipo de lenguaje dominado por la modalidad lógica de los lenguajes naturales, al menos en la dimensión «estándar» lógico-comunicativa

(9) Cfr. A. Cirici Pellicer: *Miró en su obra*, Barcelona, Labor, 1970, p. 9. Precisamente en la misma medida que me parece positivo y elogiable el intento de una lectura interna e «inmanente» de inventario, me parecen menos seguros e ilustrativos los intentos —lícitos por otra parte, pues cada autor hace con sus deducciones lo que estima más oportuno— de desplazar contextualmente (es decir, no co-textualmente) el alcance interpretativo de sus nítidas y familiarmente bien establecidas categorías co-textuales.

(10) Así creemos que lo intuyen análogamente, dentro de sus propios medios de expresión, los críticos tradicionales de Miró más directa y largamente familiarizados con el mundo de ideas y con la creación del pintor. Por ejemplo, uno de sus más tempranos críticos, James Johnson Sweeney, cuando caracteriza la obra de Miró en los siguientes términos: «A *charged wire without insulation, a primary simplicity of forms, a vitality of inevitable* relationships allowed to take their natural order, pictures which seem to have come to life on the canvas, rather to have been painted.» *Joan Miró*, Barcelona, Polígrafa, 1970, pp. 11-12.

de los mismos. Si acaso, como veremos, en último término el lenguaje mironiano, que es pura metáfora de lenguaje, quizás alcance a ello en virtud de su condición medularmente poética. Las razones de *necesidad simbólica* de las formas de Miró tal vez sean sólo en último término lingüísticas por su analogía con las formas más puras en que se cumple la autonomía significativa de la palabra y la imagen poéticas (11). Para que la condición lingüística del sistema de signos —o mejor de formas— de Miró pudiera ser interpretada no metafóricamente, es decir, en sentido estricto, debería cumplir los mismos requisitos de *sistematicidad y constancia simbólicas contextuales* que cumplen las lenguas naturales; en el sentido de que las relaciones de la *lengua* aspiran a traducir correctamente las relaciones del *mundo* (12). Para alcanzar condición metafórica de lenguaje basta a cualquier sistema de signos asemejar en riqueza y sistematicidad *co-tex-*

(11) Tal condición aparentemente contradictoria que señalamos en Miró, a la vez irreductible a la metáfora común de lenguaje plástico y susceptible de paralelismo con la endorreferencialidad poética, deriva de nuestra conciencia relativamente autónoma de la poeticidad expresiva respecto de los valores lógico-comunicativos del «estandar». Analogías con nuestra actitud a propósito de Miró son también allegables en el libro de Pere Gimferrer, *Miró y su mundo*, cit. Véase uno de los más caracterizados fragmentos al respecto en pp. 146-148: «Lo que Miró encontraba en la poesía —y que estaba en él mismo— los poetas lo han encontrado en Miró. No hay arte menos literario que el de Miró; soberana, habla en él la claridad de las formas, la irradiación de su resplandor». Las reiteradas exégesis no dan cuenta de este universo, en sí mismo inaprensible, sino de que la poesía reconoce en él el fundamento de su trayectoria. La literatura tiende cada vez más a borrar las divisiones: todo es texto, es decir, todo es poema. La obra plástica se presenta entonces como un espacio poético en el que es posible un reconocimiento inmediato —y a la vez como un desafío—. Por su sola existencia, declara la unidad del mundo y desmiente la experiencia convencional. El papel de la poesía en el arte de Miró no es adjetivo: «Miró ha asumido la identidad de la experiencia poética y la experiencia plástica. La «experiencia» de un cuadro de Miró —su título— es por ello muchas veces un poema en sí misma. El lenguaje poético de vanguardia, más que designativo, es autónomo; mantiene con lo que designa una correspondencia que obedece sobre todo a las necesidades desvinculadas de la designación. Como un cuadro, una escultura, un objeto. La designación de lo real se encuentra en un nivel más profundo; ni en la noción común de real ni en la noción común de designación. Las relaciones entre palabra y mundo son el centro de esta exploración poética, del mismo modo que las relaciones entre palabra y plástica se incorporan a la tarea mironiana con una naturalidad idéntica al examen de las convergencias o divergencias entre experiencia visual y experiencia artística.»

(12) Ciertamente el caso de Miró, como el de muchos otros artistas modernos, extrema el límite de la correlación entre el universo contextual y cotextual referido al cuadro. Esa peculiaridad indescontable en la referencialidad del cuadro clásico al propio orden interior, que prima incluso sobre las referencialidades externas, tal como lo ha descrito Louis Marin para pintores como Poussin o Philippe de Champagne, ha de extremarse para el caso de artistas como Miró. Véase una de las afirmaciones más explícitas de Louis Marin, en sus *Estudios semiológicos. La lectura de la imagen*, Madrid, Comunicación, 1978: «Las figuras del cuadro están, de alguna manera, en su superficie como los índices de la representación: ellas designan el mundo para nosotros espectadores, pero al mismo tiempo remiten al espacio epistemológico configurado del cual el cuadro es el representante. Sobre este plano, las figuras explícitas del cuadro se organizan en nivel simbólico. Pareciendo, en sus figuras, designar el mundo, es la añagaza de la figura como imagen de las cosas —el cuadro no es otra cosa que el espacio de representación donde se implicitan los diversos sistemas que lo constituyen— La añagaza de la figura como imagen disimula el saber que se representa en el cuadro. Conviene precisar en este punto esencial, por una doble referencia, la definición del nivel simbólico de la figura», p. 60.

tual al sistema de una lengua natural cualquiera (13). En tal sentido, el sistema plástico de Miró constituye un lenguaje —y aun no trivial— en virtud de la considerable densidad de sus unidades formales y por la estricta sistematicidad con la que se «distribuyen» (14) funcionalmente, tanto en el sistema general de los rasgos-color del pintor como en el de entidades-componente de los textos.

La persistente intuición dicotómica, tan variadamente rebautizada en el desarrollo moderno de la lingüística: sintagmático/paradigmático, intensional/extensional, co-textual/con-textual, funciona en sistemas expresivos como el de Miró —y no sería desde luego exacto generalizarlo a los de todos los pintores— como el gozne que establece estrictamente su incardinación como lenguajes. Son la solidez y fijeza permanentes de su funcionamiento en el plano intrasintagmático, intensional y co-textual lo que posibilita a tales sistemas para suscitar la imagen metafórica de lenguajes con propiedad hasta ahí incuestionable. Pero la condición real de lenguajes se incumple en la segunda rama de la dicotomía. Extensional y contextualmente, sistemas como el de Miró descubren en seguida su ausencia de vocación *interpretativa* (15). No son sistemas sin *mundo;* pero sus mundos, que pueden coincidir en algún caso con el de la poesía, no se identifican en modo alguno con la red de referencialidades constitu-

---

(13) La distinción co-textual y con-textual, que traduce una intuición lingüística de muy amplia extensión, ha sido últimamente difundida con positivo rendimiento desde un sector de la lingüística textual. *Una de las primeras aplicaciones conscientes* del alcance *de esta dicotomía* fue la de Teun A. van Dijk, en *Some aspects of Text-grammar,* La Haya-París, Mouton, 1972. Y, con posterioridad, J. S. Petöfi la ha extendido a sus más complejas consecuencias en *Vers une théorie partielle du texte,* Hamburgo, Buske, 1975. pp. 9 y ss. El ámbito de *especificidad de la noción de co-texto lo precisábamos ya tempranamente en nuestro libro La lingüística moderna,* Barcelona, Planeta, 1977: «Por co-textuales se alude a las relaciones internas construidas por los componentes en el seno de la extensión del discurso verbal, a la que llamamos texto». p. 149. Mis propias referencias a la noción de contexto se establecen en función de su *significación* dentro de mi teoría tópico-textual de los fenómenos culturales, corroborada en la práctica tipológica de fenómenos complejos como la lírica petrarquista o la teoría literaria del Renacimiento: remito a mis libros *Formación de la teoría literaria moderna,* vol. I, Madrid, CUPSA, 1977, y vol. II, Murcia, Universidad, 1980, así como al conjunto de trabajos sumarizados en mi artículo «A Text-typology of the classical sonnets», en *Poetics,* 8, 1979, pp. 435-458, destacando sobre todo, como planteamiento de una amplia y compendiosa concepción del contexto, «Lingüística del texto y texto lírico. La tradición textual como contexto», en *Rev. de la Soc. Española de Lingüística,* 8, 1, 1978, pp. 19-75. Incorporando con otros trabajos complementarios a mi libro, en colaboración con J. S. Petöfi, *Lingüística del texto y crítica literaria,* Madrid, Comunicación, 1979.

(14) Remito aquí al modelo distributivo generalizado en la lingüística estructural norteamericana, *singularmente* de Z. S. Harris, *según el cual la definición de cada pieza lingüística* resulta de su capacidad de inserción o no en determinado contexto. Así, las piezas que son susceptibles de ocupar el mismo punto de un contexto forman una *clase de equivalencia* en el sistema y tienen sintagmáticamente la misma *distribución;* en caso contrario tienen *distribución complementaria.* Véase mi trabajo «El distribucionalismo lingüístico», en *Anales de la Universidad de Murcia,* XXV, 4, 1967-68, pp. 434-455.

(15) Acertadamente intuyó al respecto M. Leiris, *En torno a Miró,* en *Miró litógrafo,* cit. (vol. I), p. 39: «La pintura de Miró, a la vez elemental y preciosa. Todo reposa sobre *la calidad del trazo, el encanto de los colores. No hay nada que explicar* sobre esta pintura, que no puede tampoco explicar nada.»

tiva del mundo lógico de las lenguas comunicativo-naturales. Esta diferencia no es desde luego trivial, ni desdeñable. La sabemos a menudo olvidada, borrada y preterida por los semiólogos de afición y los embaucadores de oficio. El problema no es ya utilizar una metáfora de más o de menos; no soy partidario de un purismo maltusiano con las licencias de la lengua crítica; sobre todo, si se trata de enriquecer sus posibilidades de iluminación de los objetos y sistemas de análisis. Lo malo es que con indeseable frecuencia el mantenimiento prolongado de las metáforas semiológicas de lengua se relaja hasta el olvido de su propia condición. Se producen así las herejías categoriales de ciertos semiólogos para con la lingüística, que tan flacos favores rinde a la seriedad de ambas disciplinas; y sobre todo desacredita los análisis del objeto, pues hasta el más iluso y confiado se percata de la superflua inadecuación de los análisis, en el mejor de los casos, y hasta el más tonto cae en la cuenta de las inexactitudes de apreciación y de los errores de concepto lingüístico que se agregan tras de las continuas transposiciones forzadas.

Y además, como veremos, el enriquecimiento desde los conceptos lingüísticos pertinentes de las categorías críticas implicadas en la paráfrasis descriptiva y en la correspondiente interpretación de un universo plástico como el de Miró, funciona satisfactoriamente bajo la condición consciente invariablemente querida por el propio Miró de que su universo de formas plásticas es radicalmente extraño al mundo de operaciones simbólicas canonizadas por el lenguaje en sentido estricto.

«UT PICTURA POESIS»: ACTUALIDAD MIRONIANA DEL VIEJO LEMA

Al descartar previamente el discurso plástico de Miró del modelo funcional de las prácticas lingüístico-comunicativas (y no sólo, en general, arguyendo a una incompatibilidad global de la pintura, sino muy en concreto como caso singularmente peculiarizante de la pintura de Miró, contra la promesa más inmediata de sus apariencias más externas) he adelantado que, si acaso, su pintura puede acercarse al modelo de las prácticas lingüísticas precisamente en función de uno de los comportamientos excepcionales de aquéllas, el que peculiariza la modalidad artística del lenguaje con función poética (16). El de la poeticidad, o la especificidad poética de la lengua

(16) Se recuerda obligadamente en este caso la caracterización de Roman Jakobson de la referida función, como aquella centrada sobre el *mensaje*, en su muy famosa intervención conclusiva del Congreso de Indiana, *La lingüística y la poética*, en español, entre otros si-

«estándar», es uno de esos problemas de entrada y término, lo que quiere decir definitivamente irresolubles, que caracterizan cualquier disciplina, tal como puede serlo la pregunta sobre el filosofar para la Filosofía. Todo cultivador consciente de la ciencia en cuestión, en este caso de la Teoría literaria o de la Teoría del Arte, debe enfrentarse a lo largo de su vida, al menos una vez, con un cuestionamiento explícito de estas nociones de poeticidad o esencia artística; y la mayoría acabamos dando nuestra solución (17), más como una rendición de cuentas del empleo relativo a los talentos que se nos dieran, que con pretensiones de zanjar definitivamente la cuestión a nuestro gusto.

Sin embargo, entre todos, entre los que de verdad aportaron soluciones parcialmente clarividentes, como Aristóteles, Longino o Lessing, y quienes en el mejor de los casos no alcanzamos sino a despabilar la llama agonizante de aquellos grandes lenguajes amortiguados en la sucesión histórica, existe ya un precipitado medio de opinión, aceptable, al que se puede apelar fiablemente. Ese es el que va a jugar en este caso, como enunciado de fondo, para el problema de la significación en Miró. Parece punto común de criterios que lo específico de la poesía es *connotar* más que *denotar*, es decir, primar la comunicación *sugerida*, transracional, más que la *expresada;* atenta más a las repercusiones interiores de la propia forma que a las imágenes usualmente adheridas como significados lógico-comunicativos, la poesía es sobre todo *desautomatización* del mensaje, despojo de lo usual-asociativo y epifanía de lo maravilloso e inesperado (18). La

---

tios, en Th. A. Sebeok (ed.), *Estilo del lenguaje*, Madrid, Cátedra, 1974, pp. 123 y ss. Quizá haya sido Joan Teixidor, junto a Jacques Dupin, el *crítico* de Miró que más adecuados y permanentes registros ha sabido descubrir en esa constante de inspiración poética de Miró, glosando sobre todo afirmaciones del pintor como la de «vivir con la dignidad de un poeta», cfr. Joan Teixidor, *Papeles de Miró*, cit., p. 25: «Esta obsesión por las palabras que se encuentra en toda la obra de Miró y que queda explícita en textos inscritos en sus telas y en la gracia infinita de los títulos con que las bautiza, nos explica también su continua vecindad con los poetas.» Monográfico, pero en cuanto tal no absolutamente satisfactorio, es el segundo de los estudios dedicados a este problema por Margaret Rotwell, *Joan Miró. Peinture-poésie*, París, Editions de la Différence, 1976: «Bien entendu, la connaissance des textes desquels Miró s'inspira ne modifie en rien la puissance plastique du tableau. Miró est lui-même: les inscriptions n'expliqueront pas les images, elles les "illustrent" et amplifient leur pouvoir évagateur. La beauté et la complexité de ces oeuvres résident dans la juxtaposition de systèmes de signes autonomes qui, de curieuse façon, "riment" entre eux. La fusion en un ensemble visuellement cohérent de ces matériaux aux connotations hétéroclites, nous donne la mesure du génie de Miró.»

(17) He quintaesenciado el contenido de mis publicaciones y de todas mis experiencias científicas y artísticas en un extenso trabajo con el título de *Lingüística, literaridad-poeticidad*, que aparecerá en «1616, Revista de Literatura general y comparada».

(18) Al lector informado en la problemática de la poética moderna no hay que advertirle que en estas líneas parafraseo e invoco muchas de las nociones y logros capitales de la moderna estética literaria. Para una justificación más explícita de mis presupuestos, remito al lector no familiarizado con el referido horizonte disciplinario a mi libro *Significado actual del formalismo ruso*, Barcelona, Planeta, 1973.

poesía, pues, se configura singularmente como exploración significativa y comunicación inédita.

Experiencia significativa muy semejante es la que de la voluntad simbólica de la plástica de Miró nos comunican sus mejores críticos. Tal es la tesis más general desde la que Sweeney viene presentando *las sugerencias simbólicas de Miró* (19), que ha recibido pleno reconocimiento tras la aquiescencia de Dupin o de Penrose (20). Pero es el propio Miró el que más rotunda y misteriosamente ha expresado la adecuación. En un lugar donde aparece encuestado sobre el tan traído y llevado tópico del infantilismo espontáneo de su pintura (21), Raillard para arreglar tanto desafuero lo convoca adecuadamente en los siguientes términos: «Me da la impresión de que usted no tiene la infancia tras de sí, sino que avanza incesantemente hacia ella.» A lo que Miró responde: «Sí, hay que arañar la tierra para encontrar la fuente, hay que cavar.» Tras de la metáfora se significa muy exactamente esa común capacidad de *descubrimiento prospectivo de los propios símbolos*, con los que no se cuenta nunca de antemano, donde se acomunan la condición significativa de la pintura de Miró y los descubrimientos y regalos comunicativos de la alta poesía.

Si queremos extraer de la *Maternidad* o de *El oro del cielo azul*, por poner ejemplos no análogos, los elementos de significación directa, obligada, apenas pueden relacionarse significados objetivos. En términos lingüísticos es fácil ilustrar adecuadamente esta intuición, diciendo que la comunicación de Miró se practica *sin presuposiciones*. La comunicación lingüística es sólo posible en términos de una carga de presupuestos implícitos superior incluso a las marcas explí-

---

(19) Cfr. J. J. Sweeney: *Miró*, cit., pp. 18-19: But for all his recognition of the necessity of nature as a point of departure for a painting, a picture for Miró has always taken more the character of a metaphor than of a simile. With his brush he says, "This is a star, a ladder, or a woman", not "This looks like a star, a ladder or a woman". The sign has an inmediate reality and is more evocative as itself than what it stands for. Consequently a painting for Miró is closer to a poem than it is to a documentation of a fact of nature.»

(20) Cfr. R. Penrose: *Miró*, cit., pp. 76-77. Concretamente: «Las formas mironianas, como las de aquellos primitivos —ha hablado antes de "nuestros más remotos antepasados"— actúan como acicates de la imaginación, sin estar sujetos a un significado.»

(21) Hoy ya nadie sensato insiste en la afirmación directa, como acusación, tal como se ejercía en los años de lucha juvenil de Miró o como puro despiste simplificador escapado en los años del silencio. La infancia plástica de Miró ha de ser profundamente matizada antes de esgrimirla como explicación de nada. Por lo menos la constatación más objetiva e inmediata es que no se trata de ningún modo de irreflexividad o abandono intuitivos; Miró es altamente laborioso, torturadamente autocrítico a su manera, e incuestionablemente culto. Uno de sus mejores conocedores personales, Joan Teixidor, lo atestigua: «Pero entonces resulta que este don que no se niega va acompañado de un temperamento metódico y circunspecto que aplica al arte los mismos criterios que pueden guiar a cualquier artesano responsable. Aún más, medita y se interroga sobre ellos y lee y estudia de la manera profunda con que lo hacen los hombres de pensamiento», p. 23., cfr., *Papeles de Miró*, cit., p. 24.

citas del discurso (22). Piense por un momento el lector no lingüista en la enorme cantidad de datos comunicativos no puestos directamente en juego que operan hasta en los actos más elementales de comunicación lingüística, como «Rómpase en caso de incendio». Pues bien, en un lienzo de Miró sucede que por principio todos sus elementos han de ser asimilados sólo a partir de su condición de agresores instantáneos no habituales. No funcionan allí las presuposiciones convencionalizadas en el lenguaje oral, en el intercambio lógico, ni en la tradición icónica de la pintura. Miró ha inaugurado un universo singular de signos, proyectados hacia el porvenir y sin apenas ecos del pasado. Un mundo de imágenes exclusivamente plásticas, armadas en una endorreferencialidad de los sistemas secundarios de modelización a los que pertenece la alta poesía.

En este orden de consideraciones resulta ya práctica usual en muchos semiólogos y críticos de las artes plásticas hablar de *autonomía del significante*, como si eso fuera algo más que un contrasentido si se proclama en términos absolutos. Como el equívoco es muy común, y la tentación de convocarlo para un discurso plástico como el de Miró ha rebasado ya en algún caso el nivel de mera probabilidad, conviene detenerse a matizarlo. La autonomía de los significantes plásticos de Miró es sólo *relativa* a la práctica icónica de la pintura tradicional. Es decir, los significantes de Miró, especialmente a partir de la crisis de los años veinte, y sobre todo de la de *Las constelaciones*, se desligan de sus significados habituales; antes

---

(22) Resumen comprimido y útil de los principales trabajos sobre la presuposición lo constituye la siguiente nota en el libro de A. Ferrara *Grammatica de testo: semantica e pragmatica* (Palermo, 'Cuaderni del Circ. Semiologico Siciliano (1976, 20-21): «Las presuposiciones —comienza citando a Dressler— son aquellos presupuestos tácitos que el hablante asume al enunciar una frase. Sin embargo, resulta difícil compendiar con una definición —argumenta Ferrara— todos los tipos de presuposiciones conocidas. Ducrot y Todorov las condensan en tres grupos: Desde el punto de vista lógico, el presupuesto será definido por el hecho que, si es falso, el enunciado no puede considerarse ni verdadero ni falso (la falsedad de los presupuestos causa un *vacío* en la tabla de verdad de la proposición). Desde el punto de vista de las condiciones de uso, los presupuestos deben ser verdaderos, o considerados verdaderos por el oyente, a fin de que el uso de la enunciación sea *normal*. Pero *queda por definir más exactamente la deontología del discurso al cual se refería*. Desde el punto de vista de las relaciones intersubjetivas en el discurso, la elección de un enunciado que implica este o aquel presupuesto introduce una cierta modificación en las relaciones entre los interlocutores. Presuponer sería, en tal caso, un acto de habla, que tiene un valor locutivo de la misma manera que prometer, ordenar, interrogar.»

En cuanto a los dos varios modos de tratar las presuposiciones, en la imposibilidad de dar cuenta de la inmensa bibliografía sobre el tema, nos limitamos a recoger el esquema clasificativo expuesto por J. Bellert en *On various solutions of the problem of presuppositions*, en J. S. Petöfi, H. Rieser (eds), *Studies in* Text Grammar, Dodrecht, Reidel, 1973, distingue: *a)* investigaciones que tratan la presuposición como parte del contenido semántico de las frases correspondientes; por ejemplo, las de Ducrot; *b)* investigaciones en las que se identifica a las presuposiciones con «las condiciones que deben ser satisfechas antes de que la sentencia pueda ser usada» (Fillmore); es la dirección en que se mueven Fillmore y Lakoff; *c)* investigaciones en que las presuposiciones son consideradas como una subclase de las consecuencias lógicas de las frases (por ejemplo, de las investigaciones de Keenan).

bien, esta relación incluso se invierte (23). Los embriones o criaturas de la *Maternidad* lo son sólo por relación a la simbología propia de Miró, no por ningún modo de proporcionalidad plástica con la realidad que cualquier pintor mediocre podría incitar convincentemente, aun contando con la carencia de virtuosismo formal, que Miró no envidia ni posee. Desde sus primeros lienzos esta propensión del pintor es ya vocación consciente. Los pies de *La Masovera,* el tamaño relativo de los caracoles de la *Masía* o el pescado del *Bodegón del conejo* traducen a las claras su voluntad de irreferencialidad, su sueño de dejar de ser todo lo que no sea sugerencia formal plástica.

Sin embargo, como todos los significantes, los trazos plásticos de Miró no pueden constituirse en gestos autónomos. Por definición, claramente establecida por el propio Saussure, el significante en cuanto elemento activo, movilizador, no se concibe sin un término pasivo movilizado. En tal sentido decía antes que la pretendida autonomía del significante, desde la que se quiere explicar a veces la peculiaridad de sistemas plásticos muy cerrados, como el de un Brinkmann (24) o del propio Miró, puede ser entendida sólo en términos *no* absolutos. Una línea pura y temblorosa sobre un fondo uniforme no significa convencional y unívocamente la angustia de una celda de condenado, salvo en el patético lienzo de Miró. Lo que sucede en casos como ése, para el universo de la gran obra de arte, es que una vez sugerida la intención significativa, sobre todo contando con la apoyatura del título, el significante se torna tan indesglosablemente connaturalizado, que la fusión simbólica de *signo* incorporada por el cuadro se eleva en el universo cultural del que forma parte, a la condición de *valor* indesglosable, icástico.

---

(23) Jacques Dupin ha caracterizado magistramente el correlato en la «fórmula» pictórica mironiana de sus crisis de identidad pictórica. Así caracteriza las consecuencias de la de los años *1923-1924:* «La *formule* tient, avant toute intervention formelle, tout procédé d'interprétation plastique, dans une disposition et une attitude nouvelles du peintre devant la réalité. Au lieu de se jeter sur elle, de l'exprimer telle que ses yeux la voient, il se laisse entièrement envahir par son image et la charge affective qu'elle recèle. Par la remontée de cette image à la surface et sur la toile, la réalité s'exprime dans un nouvel espace. Le mouvement de simplicité essentiel devant les choses, ce mouvement innocent que entraîne tout naturellement le geste createur, c'est le secret retrouvé (et non préservé) de l'infance, de toutes les infances, celle de chaque homme et l'enfance des peuples. Ainsi les éléments du paysage, les êtres et les choses de *La Ferme* ou de *Vignes et oliviers* vont être ressaisis et conduits sous contrainte, comme par leur propre désir, au delà de leur apparence tranquille jusqu'à leur réalité poétique qui les *révèle,* sur un plan autre, dans un espace affranchi», cfr. *Miró,* cit., p. 136.

(24) Respecto de un intento de tal naturaleza en Brinkmann véase el artículo de Santiago Amón «Ensoñación y apocalipsis en la obra de Brinkmann», en *Brinkmann,* Madrid, Rayuela, 1976, especialmente pp. 11-14.

La autonomía relativa de los significantes plásticos mironianos resulta ponderada por su autor bajo la imagen de la magia gestual (25). En tales proclamaciones, trasunto del mito clásico de la «manía» o inspiración, no es ciertamente Miró un visionario aislado. Son muchos los artistas de todos los tiempos que han testificado esa suerte de «posesión» dinámica, que les compele a obrar, a actuar plásticamente. Sin embargo, en pocos casos, como el de Miró, tal pretensión se presenta tan plausiblemente corroborada por la obra. Parece razonable admitir que lo peculiar de un pintor consiste en una especialísima capacidad de pulsión, de mimesis dinámica de sus manos con la realidad exterior que reproduce, o, incluso en el caso de artistas íntimos como Miró, con la vivencia interior presentida como un cierto color de sus sueños. El arte de Miró se configura ya intuitiva, directamente, como una producción mágica, que críticos y espectadores no han dejado de constatar (26).

En las coordenadas de esa magia gestual, generadora de formas, debemos inscribir sin duda la capacidad de sorpresa creativa mironiana, su imprevisibilidad; ese soporte de investigación proyectiva del subconsciente aislado del tiempo. No es Miró tan naïf ni tan infantil como quienes caracterizan en tales términos su capacidad mágica de escapar al tiempo (27). Miró no construye más sus imágenes subreales a costa de ningún modo de virtuosismo ingenuo del recuerdo infantil, que merced al viejísimo rito del pintor de las cavernas o al refinado discurrir secular de los pintores cortesanos chinos. El apacible dominio del propio recuerdo con que nos regala y aburre el pintor naïf, o el ejercicio escolar de nuestros hijos para el día de la madre, tiene pocos puntos en contacto con la aceleración intuitiva que provocan los cuadros de Miró. Nada más inquietante que el *Nocturno* de 1938, más perturbador que la *Mujer rodeada por un vuelo de pájaros en la noche,* o más desesperanzado que el *Autorretrato de 1937-60.* Incluso Miró se las compone para introducir esa misma vivencia problemática, esa desazón inestable, hasta en los plácidos cuadros de género del *Interior holandés* (28).

---

(25) En las *Conversaciones,* cit., p. 57, apunta Raillard: «En el punto de partida, ni reflexión intelectual ni sentimientos ni emociones; sólo la energía que pasa por su cuerpo.» Y Miró asiente: «exactamente. Usted lo ha dicho: energía». En otra ocasión, página 115, Miró alude explícitamente al «magnetismo de la mano».

(26) Por ejemplo, Sweeney, *Miró,* cit., p. 13: «A magic world, a morning world; colour, playfulness, spontaneity-intensity; a silent singing, an inmobile movement.»

(27) Concordamos plenamente en esto con Michel Leiris cuando afirma: «Puede hablarse de infancia a propósito de Miró, pero a condición de que sea la infancia del mundo y no de su propia infancia», en *Enmiendas y adiciones,* cit., p. 13.

(28) El acierto de quienes han alcanzado a formular, y antes a entrever, ese fondo inquietante de Miró resulta tanto más positivo, cuanto más extendido se halla el pre-

Pero si el arranque gestual de la pintura de Miró resulta eminentemente carnal, arrítmico y misterioso, siendo responsable de esa capacidad predictiva-poética de su obra, alumbradora de mundos, de sueños y vértigos atemporales; a partir de ese nivel Miró deja de discurrir sus productos por los más habituales cauces del oficio. Fondos proporcionales, cromatismo puro en gama oriental que busca y consigue gratísimos efectos en la percepción, compensaciones cromáticas y equilibrio de las intersecciones lineales y de masas —el gran descubrimiento plástico de Miró—. Todo, en suma, lo que ha venido constituyendo las más depuradas convenciones de la plástica (29). De ahí que frente al hallazgo feliz del grafismo y del gesto plástico, que he calificado de mágico por inconsciente e inmatizado, contrapongamos el conjunto de las manipulaciones textuales de esos elementos básicos caprichosos, como un exquisito producto de reflexión y cultura, como un dato de sabiduría tradicional.

Tal fenómeno de contrapeso, además, confiere al arte de Miró ese inestable y afortunadísimo efecto de su perfecto encaje, de su asimilación jubilosa. No sé si es que piensan más en el pasado que en el presente quienes en tiempos recientes continúan provocando a Miró al conjuro de los fantasmas del rechazo, de la indignación agresiva. Es concebible y comprensible históricamente que Miró, sin la garantía del tranquilizador aval burgués con el virtuosismo de un Picasso, viviera anécdotas juveniles de incomprensión y hasta de agresividad. Otras razones políticas e históricas aclaran de la misma manera situaciones concretas de ostracismo posterior. Pero, lo circunstancial aparte, la verdad es que pocos gestos plásticos en el arte moderno despiertan el atractivo eco de las composiciones de Miró. La profundidad de su obra, incluso el desgarro gestual de sus componentes aislados, ha superado con toda felicidad la prueba del saludo callejero, de la primera impresión. Y así sus monumentales murales y tapices poseen un universal toque jubiloso, sin rechazos, en ámbitos tan concurridos como la fachada del Palacio de Congresos de Madrid,

---

juicio blandengue sobre la infantilidad gozosa de la pintura de Miró. Destaquemos en tal sentido la válida intuición de Juan Perucho en su obra *Joan Miró y Cataluña*, Barcelona, Poligrafía, S. A.: «Dentro del arte de nuestro tiempo, Miró es el creador de un universo personalísimo, mágico, que unas veces tiende a la sonrisa y otras a la ira o a la crispación. Es un universo complejo y vasto, logrado con una libertad permanente y sostenido por un lirismo de una pureza incontaminada y matinal», p. 116.

(29) Con toda razón, Cirici Pellicer comenzó señalando la paradoja de la base objetivamente tradicional constatable en la obra de Miró, y perfectamente compatible con la inequívoca sensación innovadora, y hasta provocativamente revolucionaria para muchos, que transmite. Cfr. *Miró, en su obra, cit.*, pp. 18-22. *Por lo que respecta al entendimiento* mironiano de la *dispositio* textual, que Pellicer identifica muy comúnmente con macroestructura, no duda en proclamar el crítico con toda justicia esa voluntad —de Miró— de hacer un cuadro que sea un cuadro como todos los cuadros. Al nivel de la macroestructura, nos encontramos, pues, con una pintura totalmente conservadora que acepta los valores en circulación.

el aeropuerto de Barcelona o los edificios de la UNESCO o la Universidad de Harvard. Y no se busque explicación a este hecho invocando la espontaneidad naïf o la ternura infantil de un Miró de niñeces permanentemente recobradas, difícilmente conciliables con su reconocida condición de figura señera del arte moderno. Su verdadera causa es, obviamente, más seria y profunda y descubre su justificación en la maestría clásica de la «dispositio» textual con la que Miró recoge y sublima, como muy pocos maestros del arte moderno, las enseñanzas de la tradición clásica.

Como la inmensa mayoría de los artistas «modernos», Miró no deja de ser un eslabón más en la tradición clásica del arte, precisamente diríamos que *por lo fundamental.* Si no ridícula, sí resulta infantil y empequeñecedora la presunción anticlásica que ha invadido a muchos —y no siempre triviales— cultivadores de las artes plásticas en nuestro siglo. De la clasicidad divergen a veces por vía de lo accesorio. Incluso Miró, que no creemos se lo haya propuesto así nunca, simboliza desde ese punto de vista una de las más firmes propuestas anticlásicas a través de su peculiar semántica plástica, como ya lo hemos indicado. Pero Miró no se propone con todo atacar la raíz del problema (30). El arte moderno no dejará de ser simplemente *anticlásico,* es decir, tributario del modelo clásico por vía de negación, mientras que sus realizaciones no superen la *conciencia de afirmación,* de unidad integral, de orgánica certeza centrada en la unidad que preside y gobierna la obra clásica (31).

---

(30) Sólo en los términos de esta restricción podríamos coincidir con el tipo de afirmaciones antitradicionales, anticlásicas o hasta antiartísticas convocadas con frecuencia con pretensiones panegíricas para Miró. Uno de los más aceptables sustentadores de tal actitud, *muy matizada,* es, a mi juicio, Michel Leiris, *recuérdense afirmaciones como las* siguientes en *Enmiendas y adiciones,* cit., pp. 11-12 y 15, respectivamente: «Lo que el arte comporta siempre de anacrónico... parece que Miró ha conseguido eliminarlo... Lo que Miró está haciendo son obras totalmente *en el presente,* que se captan instantáneamente sin residuos.»

(31) Hemos justificado ya pormenorizadamente nuestra propuesta en *Poética e ideología del discurso clásico,* en «Revista de Literatura», XLI, 81, 1979, pp. 5-40; así como en nuestra obra *Introducción a la Poética clasicista,* Barcelona, Planeta, 1975. Sobre todo a propósito de los tópicos aristotélico-horacianos relativos a la unidad y condiciones estructurales de la fábula, como la «justa grandeza», ver pp. 125 y ss. Respecto al caso de Miró, Pere Gimferrer ha captado muy adecuadamente esa poderosa propensión constructiva *a la unidad, a la afirmación entitativa de la obra, que para nosotros se sitúa en* la base última de las garantías de pervivencia del clasicismo artístico. Cfr. P. Gimferrer, *Miró y su mundo,* cit.: «Al fondo de todo ello —o por encima de todo— existe, decíamos, la noción de unidad. Unidad de los diversos aspectos de la creación plástica, unidad de las diversas formas de expresión artística, unidad —a fin de cuentas— de los diversos reinos del universo, que, característica del pensamiento mágico, se opone a la elaboración racionalizada de la experiencia y se encamina a reconquistar el privilegio de abarcar en todo el todo. *En el caso de Miró, más que volver a esta perspectiva se trata de permanecer en ella.* Las innovaciones, las rupturas, las conmociones del arte moderno, son medios para proporcionar la aparición del mundo unitario que caracteriza a los estadios del pensamiento anteriores a la visión civilizada y racionalizada», pp. 145-146.

Otra de las metáforas felices puestas en circulación por la teoría del arte reciente es el concepto de *obra abierta*. Atractiva falacia, que de tener algún futuro de realidad quizás sea en el campo de los móviles escultóricos o en el dominio de la música moderna. Cuando Umberto Eco, hace ya años, extendía a la literatura la noción de apertura, obraba, una vez más, por proyección *relativa* (32). Es decir, ciertas obras modernas son relativamente más abiertas, es decir, más permeables a la participación cocreadora del lector o espectador, que las clásicas. Menos equívoca es la formulación equivalente de Roland Barthes, quien, tratando de establecer ese difícil gozne entre el arte clásico y el arte de vocación moderna, contraponía la estructura comunicativa de monosemización del arte clásico, fundada en un ideal semántico de *certezas*, a la estructura polisémica del arte moderno, potenciadora de un entendimiento cocreativo de la participación del receptor (33).

Miró no participa de ningún modo en ese ideal de la obra abierta. En tal sentido diríamos que el suyo puede figurar entre los casos de constructores de obras más cerradas que ha producido el arte moderno. Disgustaba o asombraba a los compañeros juveniles de la aventura parisina de Miró su énfasis minucioso por perfilar las obras de aquellos años, como en el caso bien notorio del famoso *Autorretrato* de 1919, que acabó pasando a manos de Picasso. Desde entonces ha podido ceder la minuciosidad en sus obras, pero nunca el innato espíritu de armonía, de compensación compositiva (34), que caracteriza cualquiera de sus textos como un universo completo y autosuficiente, que acata la restricción artificial de sus límites superficiales y echa cuenta estrecha de su espacio y sus recursos, con la intención de transferir al lector un mensaje lo más acabado y directo posible. No es ciertamente Miró un devoto de la polisemia del cuadro, al menos en el dominio de su organización como texto. Precisamente por ello, viene a ser un continuador de los ideales clásicos de la «proporción» aristotélica y el «decoro» horaciano, de la armonía dimensional democritea, o del pitagorismo de acordes numéricos. Miró restringe, pues, a sabiduría estructural clasicista, en el aspecto de la construcción del texto, toda la energía individualista que libera gestualmente la semántica fantástica de sus grafismos.

---

(32) Cfr. U. Eco: *Obra abierta*, Barcelona, Seix Barral, 1965.

(33) La más productiva afirmación de estas ideas de Barthes, sin el riesgo de descarríos a que indujeron otras brillantes paradojas posteriores sobre el mismo tema, lo encontramos en *El grado cero de la escritura*, Méjico, Siglo XXI, 1973 (original, 1965).

(34) Véase alguna de las manifestaciones explícitas en tal sentido del propio Miró en las *Conversaciones*, cit., 116. Proposición: «Giacometti decía: "Miró es tan pintor que, cuando pone un toque de color, siempre es justo." Respuesta: "No; un toque, no. Un toque es como si usted tuviera sólo un ojo, como si algo faltara... Yo quiero y busco *el contraste de los colores, el contraste de los colores puros con los que trabajo.*"»

EL CUADRO COMO TEXTO. ESTRUCTURAS TEXTUALES Y NIVELES DE ISOTOPIA

Si alguna unanimidad existe entre los críticos de Miró, es la que se refiere a los aspectos estructurales de la organización de sus cuadros. En pintores como él, la analogía texto/cuadro funciona perfectamente, casi sin ningún esfuerzo metafórico. Hablar de texto a propósito del cuadro de Miró es incluso ventajoso y clarificador, ya que lo que define los límites en uno y otro caso no es una cuestión de bordes arbitrarios, difícilmente establecibles en la práctica para el texto oral; se trata, antes al contrario, de un hecho de *cohesión* interna (35), de voluntad de mensaje unitario, de *solidaridad* recíproca de los componentes, incluso de su grado de interdependencia sintagmática. Los lingüistas han tomado prestado a los lógicos el término de *relevancia* (36) para significar esa misteriosa red de necesidades recíprocas que delimitan un *dominio*, y que garantizan el intercambio pragmático en el interior del «acto de habla», al dejar en claro para el receptor lingüístico la voluntad estructurante y delimitadora del emisor, que sirve a su vez en aquél como *confianza codificadora* (37).

Este grado de sabiduría constructiva, proporcional y compensatoria, constituye la más intransgredible de las constantes plásticas de Miró. Ni uno solo de sus cuadros se ve interrumpido por los bordes del marco. Diríase que a Miró le sobra en ese sentido con el espacio de holgado soporte que para otros pintores, incluso muchos buenos pintores, se descubre como atormentado campo de limitaciones. Si una determinada concepción plástica del cuadro nos hace asomarnos a los lienzos de determinados artistas con la conciencia de mirada a través de un vano, donde la opacidad del muro deja sentir invariablemente sus leyes restrictivas, el arte de Miró se las compone para evidenciar la composición en plenitud luminosa. No hay ventanas abiertas a Miró, ni espacios convencionales en sus obras; sus cuadros representan totalidades cosmológicas, microcosmos desconfinados. Aunque incluso en alguna época, como la parisina, entre 1920-1925, se haya caracterizado su composición por una marcada tendencia a la parataxis constructiva, al puro anaquelamiento conjuntivo, yuxtapuesto, de sus productos de descomposición de las formas, como en el *Campo labrado* y el *Carnaval del arlequín*, o *El cazador;* nunca, ni en esos cuadros, nos sorprende en Miró la sensación de corte o de falta de espacio.

(35) Cfr. János S. Petöfi-A. García Berrio: *Lingüística del texto y crítica literaria*, cit., una afirmación clarificadora, en pp. 62 y ss.

(36) Cfr. T. A. van Dijk: «Relevance in grammar and logic», en *Papers* del I Simposio de Lógica de la Relevancia, San Louis.

(37) Cfr. J. R. Searle: *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge Univ. Press, 1969.

Explicar la causa de esa impresión que brindan las obras de Miró es relativamente fácil e inmediato. Es sabido que Miró no incorpora referencialmente el mundo objetivo al cuadro, no lo copia; y de ahí que yo haya empezado justificando en este trabajo el esfuerzo metafórico adicional que se hace necesario para transportar al arte de Miró la metáfora general semiótica de la pintura como lenguaje precisamente, y no como proceso significativo en general. El mundo de Miró nace del propio espacio del cuadro; en tal sentido se puede hablar sin demasiado gasto de imagen de afloramiento plástico y epifanía. Miró mismo lo ha explicado muchas veces al justificar la parvedad anecdótica de cuadros con una sola línea delgada o con un solo punto minúsculo soportados por un fondo uniforme. El pintor ha definido ese punto como el jalón exacto del equilibrio funcional plástico del cuadro, la conmemoración del descubrimiento de su lugar de compromiso entrópico, de su «momento»; el centro de gravedad plástica de una superficie, tan exactamente alcanzado que todo efecto de compensación resultaría superfluo y redundante.

La unanimidad creada por la rica bibliografía mironiana a propósito de los mecanismos plásticos de construcción textual nos exime de una pormenorizada ilustración de nuestra propuesta básica textual, que mira sobre todo a esclarecer los términos exactos correspondientes en Miró a un entendimiento no metafórico del lenguaje plástico. Sobre todo a partir del monumental estudio de Dupin, se repiten ya, hasta monótonamente, las consabidas constataciones estilísticas de verticalismo, gigantismo de contacto en los pies del cuadro, verticalidad, compensación gráfica y plástica, etc. (38). Si acaso habría que insistir en la naturaleza *constelada* del arte textual de Miró. No en balde, el asombroso talento de este pintor para titular adecuadamente sus obras (39) estableció el hallazgo léxico de *Constelaciones,* para explicitar a través de un término muy adecuado el archilexema interpretativo que redondeara el significado simbólico plástico de la cono-

(38) Características sintetizadas y utilizadas con más oportunidad y ausencia de presunción que nadie por las sensatas descripciones y análisis de sir Roland Penrose, aprovechando el insuperado esfuerzo sistemático e interpretativo del propio Dupin.

(39) La interesante cuestión del talento titulador de Miró debe inscribirse, a nuestro juicio, dentro del contexto mucho más amplio de las relaciones entre plástica y escritura, básicas para el entendimiento del arte de Miró. Nosotros nos proponemos abordar el problema en toda su complejidad en un trabajo inmediato. Pero entre tanto, quede constancia del síntoma como uno de los más curiosos de los problemas mironianos en torno al lenguaje. *Aproximación sugestiva aunque ocasional y externa es la de Pere Gimferrer, Miró y su mundo,* cit.; concretamente sobre los títulos, p. 142: «La dinámica del funcionamiento estético de los títulos es, pues, compleja: son una descripción —pero en grado siempre muy alejado de la conformación estricta según el modelo previo, que más de una vez resulta irreconocible— pero muestran, además, un juego sutil y profundo de interacciones entre texto y plástica, que reviste funcionalidad distinta en el caso de títulos extensos argumentales y en el de títulos breves, condensados o concentrados sobre unos pocos o un único elemento significativo.»

cida serie culminante de 1941, comentada por el reticente y dogmático Bretón, entregado definitivamente ya a partir de sus paráfrasis al arte del catalán.

La moderna lingüística, desde Jakobson y, en general, desde los formalistas rusos, los estructuralistas pragueses y los glosemáticos, se ha esforzado por analizar la misteriosa arquitectura de los textos en términos de constelaciones de solidaridad. Jakobson y Lévi-Strauss levantaron bandera muy secundada en su aplaudido estudio sobre *Los gatos,* de Baudelaire, de un lugar común relativamente olvidado de la retórica tradicional, que establece el éxito comunicativo del texto poético como correlación concordante de sonido y sentido (40). Sin embargo, ha sido mérito total, menos notoriamente enfatizado, del modelo semiológico de Greimas y del lingüístico-textual de Petöfi; proclamar la complejidad de tales correlaciones en el texto, y singularmente en el texto poético de intencionalidad estética o en los retóricos —como hoy son los publicitarios y políticos por excelencia—, particularmente solícitos por los efectos de expresividad. Con Greimas sabemos que la correlación total del texto, garante en las composiciones plásticas de su éxito comunicativo estético, no es sino el efecto de superposición de un complejo sistema de *redes isotópicas* (41). Petöfi, por su parte, ha insistido en la condición de diversidad de niveles generativo-textuales sobre los que se van estratificando las *redes temáticas* constitutivas del texto (42). El éxito cooperativo en este punto de la plástica para la Lingüística, y sobre todo en el caso de la pintura de Miró, estriba en su poderosa capacidad de ilustración, en sus posibilidades de corroborrar en términos físicos de evidencia las intuiciones nunca visualizables provistas por los textos orales.

Si pensamos, por ejemplo, en una composición relativamente simple, *Perro ladrando a la luna,* distinguiríamos ya la existencia de planos isotópicos con correlaciones propias: la base de soporte plástico con firme y cielo, el plano de correlación funcional de los actantes,

---

(40) Cfr. R. Jakobson y Lévi-Strauss: *Los «gatos de Baudelaire»,* Buenos Aires, Signos, 1970.

(41) El concepto de isotopía textual viene siendo desarrollado por Greimas en una sucesión de libros a partir de *En torno al sentido,* Madrid, Fragua, 1973 (original, 1972), así como en las colaboraciones propias y de sus discípulos en obras dirigidas por él: *Semiología del discurso literario,* Madrid, Cátedra, 1976 (original, 1973), destacamos el trabajo que su colaborador François Rastier: «Systématique des isotopies», en los *Essais de sémiotique poétique,* Paris, Larousse, 1972, pp. 80-106, con una introducción general del propio Greimas muy relevante a este respecto.

(42) Originalmente planteado en J. S. Petöfi: *Towards an empirically motivated grammatical theory of verbal texts,* en la obra editada por el mismo: *Studies in Text grammar,* cit., páginas 204-275. Sobre el concepto de red temática ver también J. S. Petöfi y Antonio García Berrio: *Lingüística del texto y Crítica literaria,* cit., p. 86.

perro y luna, triangulados aún por el aditivo cromático accesorio de la nube o pájaro, y por último la simbólica escalera como símbolo de intercomunicación de los elementos-mundo del cuadro. Incluso, a su vez, cada uno de los componentes de red mencionados se constituye en sí mismo como soporte de isotopías cromáticas, como los componentes de la escalera, y plástico-representativas, tal el seno coloreado de la luna, la prominencia antropomórfica de su nariz, etc. Obviamente, la densa complejidad y el número de redes se complica —y adquiere por ello todo su sentido y capacidad ilustrativa— en cuadros de densidad icónica media, como *La patata* o la *Cabeza de campesino catalán,* y sobre todo en las obras de gran complejidad, como un *Interior holandés,* el *Carnaval de Arlequín,* y sobre todo cualquiera de los cuadros explícitamente constelados, como las *Mujeres rodeadas por el vuelo de un pájaro* o *El canto del ruiseñor a medianoche y la lluvia matinal.*

El procedimiento de Miró para evidenciar la isotopía es, en ocasiones, el tradicional compositivo sobre la base de la contigüidad gráfica y la distribución convencional como correspondencia de formas o complementarismo cromático. Sin embargo, otras veces la voluntad del pintor por *materializar* incluso los efectos isotópicos alcanza niveles de *descubrimiento personal.* Así, en mi opinión, la representación lineal, rayada o punteada, del movimiento en cuadros tempranos, como el *Personaje tirando una piedra a un pájaro,* de 1926, excede los antecedentes de la moda cinética en el surrealismo y el futurismo para constituirse en constante estilística central, que habrá de desembocar en los conectores de trazo continuo que pueblan la superficie textual de las *Constelaciones* (43). Y a esta misma órbita de la arquitectura isotópica del cuadro es preciso adscribir el rasgo plástico quizás más característico de la madurez pictórica de Miró y de su definitiva consagración de una voz personal; nos referimos a sus intersecciones plásticas con las bellísimas combinaciones cromáticas en ajedrezado y gajo (44).

El correlato de las isotopías textuales en el nivel pragmático de la pintura como práctica comunicativa es la *progresión descodificadora de la contemplación del cuadro,* o si se quiere expresar en los

(43) Ciriol Pellicer ha dedicado un capítulo de los más ilustrativos de su libro, cit., *Miró, en su obra,* al estudio de esta difusividad dinámica en la obra de Miró (véanse páginas 95-109).

(44) Sobre el significado del recurso de intersección en Miró se pronuncia el sensato y exquisito Penrose en los siguientes términos: «Mediante este simple recurso se hizo posible mantener una nítida y primaria brillantez de color y también conservar las formas íntegras, sin rompimientos. Además, aparecía misteriosamente un sentido de la tercera dimensión dentro de un estilo estrictamente bidimensional» *(Miró,* cit., p. 27).

términos ya usuales, y en este caso no forzosamente inexactos, de la *semiología* con aspiraciones *lingüísticas*, la estructura progresiva de la *lectura* del texto. Miró pertenece a esa clase de creadores «kenófobos» (45) que practican un permanente proceso de oriado y enmarcamiento del mensaje comunicativo central de sus cuadros. La proliferación de banderas, estrellas, manchas, líneas de conexión y anclajes acompleja y enmascara en la manifestación superficial de la obra el tópico temático que sirve de base (46). Tal es el caso evidente de obras como *Escalera de escape*, y sobre todo de la serie de obras consteladas, como *Mujer a la orilla de un lago cuya superficie se ha puesto iridiscente por el paso de un cisne*. Los lexemas básicos comprometidos en el tema son visibles para el contemplador sólo a través de un proceso de *abstracción* de circunstantes y ornamentos. Inversamente, la práctica pictórica de Miró, que él ha descrito infinidad de veces, parte de la sugerencia temático-plástica (en los últimos tiempos, cada vez más vinculada a las propuestas casuales de los soportes materiales progresivamente heterodoxos, a los que va dando entrada) para ir ganando a la representación todas sus capacidades de enriquecimiento plástico, adensando las bellísimas imágenes compositivas hasta un límite de eficacia expresiva, que ha variado sensiblemente con las distintas épocas de Miró (47), pero que en ningún caso ha transgredido en ninguna de sus obras firmadas hasta la inconveniencia del deterioro comunicativo. Y ya sabemos que la comunicación de Miró, que puede sugerir y aun for-

---

(45) Cirici Pellicer habla del *horror vacui* de Miró como uno de sus más sobresalientes síntomas tradicionales. Cfr. *Miró, en su obra*, cit., p. 20.

(46) Adviértase, sin embargo, que la intuición de Cirici Pellicer con la que asentíamos antes nosotros mismos no resulta contradictoria ni incompatible con los ideales de depuración y simplificación que Miró ha confesado con frecuencia en términos constitutivos de su estética; ya que la depuración mironiana está reglada por el principio dialéctico, relativista, de la *economicidad*. Intensidad plástica y medios expresivos riñen en Miró permanentemente su lucha más fiel, como él mismo confiesa: «Experimento la necesidad de alcanzar el máximo de intensidad con el mínimo de medios. Esto es lo que me ha conducido a dar a mi pintura un carácter cada vez más despojado. Mi tendencia al despojamiento se ha ejercido en tres dominios: el modelado, los colores y la figuración de los personajes.» Cfr. Juan Perucho: *Miró y Cataluña*, cit., p. 238.

(47) Lo curioso es que estos rasgos plásticos, connaturalizados con el quehacer pictórico de Miró —evidencia subrayada por todos sus críticos—, sean también invariablemente los primeros sacrificados en todas las crisis que se han sucedido a lo largo de su vida. Esta tendencia amputadora de sus atractivos más personales y efectivos, que por lo demás constituye un universal en cierto tipo de temperamentos artísticos, quizá le hayan procurado a Miró no pocas zozobras, e incluso nos atreveríamos a apostar contra el rendimiento estético de la iniciativa en el caso de alguna de sus obras; sin embargo establece también, a nuestro juicio, un precioso aval de su honradez. Entre sus críticos, como siempre, es Jacques Dupin quien ha detectado la curiosidad del rasgo; cfr. *Miró*, cit.: «La couleur et l'arabesque sont l'expression naturelle de sa vie, une autre respiration, le produit de son lyrisme inné. Toute réflexion critique, toute mise en question de l'oeuvre en particulier ou de l'art en général, impliquent leur suppression, une réaction volontoire contre leur inconsciente facilité», p. 192-3.

zar las más altas cotas imaginables de contenido ideal y ético, agota deliberadamente su identidad en los logros puros de la estética plástica (48).

ESTRUCTURA Y GENESIS DE LOS NIVELES TEXTUALES. EL CASO DE MIRO

Aceptada la plena licitud y utilidad de la metáfora textual para especificar el estatuto de las obras plásticas de Joan Miró, resulta obligado examinar con algún detalle los desarrollos posibles de tal asimilación en la tesitura actual de la lingüística, y más en concreto en función del grado de desarrollo de las gramáticas textuales. A la depuración de la noción actual de texto han contribuido sustancialmente las perspectivas lingüísticas de dos escuelas sucesivas y, a mi juicio, complementarias —salvada la incompatibilidad sectaria de los güelfos de una y otra banda—, estructuralismo y generativismo. Para el lector culto no necesariamente al tanto de todos los pormenores de la cuestión, asumiré aquí la responsabilidad de sintetizar posturas, diciendo que básicamente el estructuralismo contempla los productos textuales como fenómenos de *organización*, mientras que la lingüística transformativo-generativa los explica bajo la perspectiva de su génesis y producción. El estructuralismo, en sus diferentes escuelas, saca ventaja al generativismo, al menos en la explicación de la disposición del mensaje, quizás a causa de su menor grado de ignorancia de la tradición filológica y retórica, en el detalle de reglas de distribución de las partes en el todo textual, e incluso en la definición de las reglas funcionales que explican esa relación, así como en la caracterización funcional misma de las partes componentes. En el caso del cuadro, la perspectiva estructuralista establecería en principio más adecuadamente la estructura del texto como producto resultante, sin entrar en demasiadas aclaraciones explícitas sobre el proceso de producción de esa estructura, que en su aspecto formal merecería la atención preferente del

(48) El ideal de economicidad plástica comunicativa de que parte Miró se configura aplastantemente, en especial con el paso de los años como ese implacable despojo de anecdotario que señalaba tan aguda y oportunamente Michel Leiris: «Miró parece descuidar en su arte lo anecdótico, para interesarse únicamente en lo esencial. Para hablar de él debe emplearse dentro de lo posible —y se le debe— un rigor igual por lo menos al suyo.» Cfr. M. Leiris: *Enmiendas y adiciones*, cit., p. 11. El propio Miró lo ha sentido así a propósito sobre todo de la depuración de su gama cromática y singularmente de la iconografía de sus personajes. Véanse algunas de sus afirmaciones: «Mis personajes han experimentado la misma simplificación que los colores. Simplificados como están, resultan más humanos y más vivos que si estuvieran representados con todos los detalles, les faltaría esa vida imaginativa que lo agranda todo.» Cfr. Juan Perucho: *Miró y Cataluña*, cit., p. 238.

generativismo (49). Téngase en cuenta, no obstante, que ambos análisis no pueden llegar a resultados contradictorios, ya que la realidad funcional de la estructura textual delimita un espectro de señales y límites entre los componentes textuales —explícitos y físicamente constatables, además, en el caso del cuadro— con el que tiene que coincidir forzosamente la explicación de su producción como conjunto de *transformaciones* —conceptuales y materiales en el caso de la pintura— desde el núcleo básico de la idea y del inventario inordinado de recursos materiales empleados (50).

La lingüística del texto se apuntó el acierto muy temprano, por mérito especialmente de Van Dijk, de ofrecer un modelo integrado generativo-estructural del texto. Una síntesis mínima sobre lo imprescindible de este modelo para entendimiento de su aplicación a la pintura de Miró (51) establecería el cuadro resultado, su realidad física concluida, como un límite de *manifestación superficial terminal*. Al otro extremo, en el origen del proceso creativo, se encontraría, en el caso de la pintura, un bloque de nociones conceptuales temáticas como imágenes pre-plásticas, así como el conjunto de disponibilidades materiales —soportes, pigmentos, tierras, etc.— comprometibles en la ejecución posterior del cuadro. Se trata, naturalmente, de un simple inventario previo teórico, de un conjunto de cargas virtuales susceptibles de actualización; debe contarse, por tanto, como incluidas en el referido bloque con el conjunto de reglas técnicas de transformación que determinan los sucesivos órdenes de ejecución de la obra (52). En la teoría del texto oral se reduce, arbitrariamente a mi juicio, este *núcleo temático potencial* a estatuto semántico de *tópico* o tópico temático. Realidad ésta que no puede proyectarse de manera inalterada en el caso de ejercicios pictóricos como el de Miró. Aquí el tópico no puede circunscribirse

---

(49) Para una información del trasunto cultural y humanístico que explica ambos fenómenos, hecha con singular atención a los lectores cultos no especializados, véanse las introducciones de los respectivos capítulos en mi libro *La lingüística moderna*, cit., para el estructuralismo europeo especialmente, pp. 7-11; sobre las curiosas peculiaridades de su modalidad americana, pp. 49-51. Respecto al generativismo, pp. 87-89.

(50) Una temprana aplicación de las nociones básicas estructurales y generativistas a la lectura de una obra plástica la hicimos en nuestra monografía *Estructura y génesis en la pintura de Aurelio*, Murcia, Publicaciones de la Universidad, 1975.

(51) Véase mi propia síntesis en *Lingüística del texto y Crítica literaria*, concretamente pp. 55-61.

(52) Aunque las líneas generales del modelo generativo-textual cuyo bosquejo se ofrece en el texto, se inspiran en la temprana descripción de van Dijk: *Some aspects...*, cit., las puntualizaciones y distingos al modelo necesario para sustentar la casuística de su proyección explicativa sobre la dimensión plástica se infieren mejor de las descomposiciones internas del núcleo textual, tal como vienen concebidas en el esquema teórico de Petöfi; la Text B, o texto básico, comprende no sólo el conjunto de las *representaciones semánticas* de los elementos textuales sino el que él denomina el bloque Ω, constituido por el conjunto de *instrucciones* destinadas a regular el desarrollo transformativo de las representaciones semánticas de la base.

al tema o al modelo como podría suponerse en el caso general de la pintura clásica; pues al tratarse de un universo, el de Miró, fundamentalmente plástico, el núcleo textual como desencadenador de la génesis del cuadro viene sugerido casi siempre por un accidente de la propia materia, una mancha sobre la superficie que se proyecta utilizar, el capricho formal de un pliegue, etc. (53).

Si nos estamos deteniendo aquí en una cierta consideración de pormenor del fundamento lingüístico de la teoría textual, relativamente alejados por el momento del universo plástico de Miró, es por la efectiva incidencia que en su posible interpretación pueden tener —y de hecho han tenido— muchas nociones que, bien o mal interpretadas, gravitan al menos terminológicamente en este dominio textual, sobre el que tantos perfiles ambiguos ha contribuido a encauzar la reciente reflexión de los gramáticos del discurso. Así, *damos en seguida con la tan traída y llevada noción de la macro-* y *micro-estructura* (54). En el modelo más común de las gramáticas textuales de base generativa (55), el tránsito entre el *núcleo* o *base temática potencial* y la *manifestación terminal de superficie* es cubierto por un doble sistema de transformaciones progresivas constitutivas del texto: *macrotransformaciones* y *microtransformaciones*. Cada uno de ambos sistemas determina un *componente* textual denominado, respectivamente, macrocomponente y microcomponente. La noción estructuralista de *macroestructura* resulta, por tanto, ambigua para esta nueva esquematización de la imagen textual, ya que su empleo se caracterizó por continuos equívocos y holguras de concepto individuales y caprichosas, en las que jugaba papel no desde-

---

(53) Jacques Dupin, entre otros muchos, ha descrito esta capacidad de excitación de las cosas respecto a la imaginación creativa de esculturas y pinturas de Miró: «Miró prend tout au sérieux, simplement et naturellement, même un lacet de soulier, même un vieux pneu abandoné... Miró, qui dans l'art de peindre se trouve aux prises avec la totalité du monde, ne cherche autour de lui qu'à saisir et à comprende chaque chose particulière, même la plus humble, parce qu'il sait qu'elle détient aussi le secret de toutes... Il se tient à égale distance de toutes choses —las grandes obras de arte y las pequeñas cosas—, c'est-à-dire dans la même proximité, et devant chacune il dispose du même pouvoir inépuisable de s'emerveiller.»

(54) En el libro de Cirici Pellicer *Miró en su obra*, el concepto macroestructural y sus correspondientes transformaciones en otros planos, microestructural e incluso un escasamente explicado nivel de mesoestructura (véase la mención conjunta de los tres en p. 124), constituyen el soporte básico teórico organizativo del estudio más sistemáticamente lingüístico-semiológico existente sobre Miró que conocemos. El libro mencionado es sin duda uno de esos raros y loables casos de vocación temprana por la aplicación sistemática de una metalengua y un universo categorial mayoritariamente semiótico-textual a la analítica de obras plásticas. Su ejemplo no ha cundido en nuestro país. Claro está que la obra de Cirici, anterior al desarrollo consciente de la lingüística textual, no se pudo beneficiar de ninguna de las depuraciones categoriales introducidas por esta metodología lingüística. Su concepto de macroestructura, por lo general nunca explicitado en términos estrictos, adolece los perfiles amalgamados y no siempre bien deslindados, del diluido concepto corriente en la semiología estructural francesa de los albores, y testimonia las resonancias de la teoría ideológico-social del marxismo

(55) Cfr. E. Gülich, W. Raible: *Linguistische Textmodelle*. Munich, Fink, 1977.

fiable la incidencia de la homonimia del término en la teoría histórico-económica del materialismo dialéctico.

La competencia plástica macrotextual, dentro del modelo lingüístico que propugnamos, alcanzaría el nivel global unitario de decisiones compositivas en la elaboración del cuadro. Supuesto que no parece darse, sino en todo caso como posibilidad teórica, en el caso de la pintura de Miró. Caracterizaría la macroestructura, bajo esta acepción lingüísticamente más propia, el conjunto de decisiones inherentes a la pintura tradicional «pensada», o la pintura de tema histórico: la concepción de un simbolismo dado, o de una escena en la pintura histórica, la articulación de ese símbolo en estructuras plásticas globales, o la determinación de personajes y espacios en el segundo ejemplo, etc. De no engañarse Miró en el orden de la ejecución de la práctica que describe, la intuición del macrocomponente en sus obras se realizaría casi siempre a partir de una invariante de la microestructura. De la misma manera que el concepto titulado no sería un presupuesto inicial destinado a su ejecución, sino, por el contrario, la afloración súbita de una asociación significativa en el proceso puramente plástico de simbolización, un caso de sugerencia o de asociación.

La realización concreta en términos de secuencias sentenciales de los *input* provistos por las últimas transformaciones constituiría el nivel microestructural o microcomponencial del texto. Aquí sí coinciden en la práctica las distintas concepciones de la estructura textual, aun las más groseras. El detalle, la consideración fragmental del pormenor, la ejecución de un reajuste plástico intrasintagmático, constituyen objetos y operaciones microcomponenciales. Lo peculiar en la plástica de Miró es que el toque microestructural se produce «a simultáneo» con la génesis de la macroestructura. En muchos casos, el rasgo microcomponencial suele ser previo y responsable de la cristalización consciente de la macroestructura, como hemos indicado antes; pero, a su vez, la complementación microestructural del texto en los cuadros de Miró supone, como en la pintura convencional tradicionalista, un denso ejercicio de transformaciones terminales del macrocomponente.

En su génesis, por tanto, las obras de Miró y aun muchos textos plásticos de otros autores modernos producen, por la propia naturaleza de la cosa, una fuerte distorsión en el modelo textual lingüístico generativo. La condición no necesariamente previa de la macroestructura, sino la frecuente práctica de la «ideación» macroestructural del cuadro —en los casos en que llega a producirse, no en tantas buenas muestras del informalismo, rotuladas genéricamente como

«pintura», «óleo», etc.— a partir de materiales o formas previas microestructurales, supone uno de los elementos de singularidad más acusados en la práctica pictórica respecto a su estructura-guía semiótica creada desde el modelo lingüístico.

EL LUGAR DEL MODELO SEMIOLOGICO-LINGÜISTICO EN LOS COMETIDOS DE UNA CRITICA INTEGRAL DE LA PLASTICA DE MIRO

La crítica de Miró, como toda crítica, debe llenar tres contenidos, recorrer tres etapas imprescindibles: *descripción, interpretación* y *valoración.* Se trata de tres operaciones que se implican recíprocamente y se presuponen, aunque las prácticas críticas usuales propendan a prescindir inconsecuentemente de unas y otras. No cabe la interpretación de un discurso oral o plástico si no se han creado previamente las condiciones para ella y los supuestos lógico-descriptivos correspondientes. El defecto que corresponde a la interpretación sin descripción es sencillamente la *gratuidad;* y así, aun cuando un pensador intuitivo aventure, *ex abrupto,* interpretaciones atractivas de Miró o de cualquier otro pintor, si no las legitima el fundamento de un sólido y congruente ejercicio previo de descripción, nos asiste a todos, cuando menos, el derecho a la desconfianza. Otro tanto se diga de la valoración que prescinde de los pasos anteriores. Todo ejercicio crítico completo ha de desembocar en el compromiso final de la valoración, pero no la del exabrupto o del ditirambo, no la de la coz o la pastelería, en cuanto que una y otra cosa son decisiones injustificadas dialécticamente. El único sustento lícito de la inabdicable valoración en el discurso crítico es precisamente su condición de *término de la discursividad.*

El valor del armazón metodológico y categorial de la lingüística moderna, en sus varias acuñaciones y corrientes, es servir a la semiótica plástica en el nivel de la *descripción.* Obsérvese que hablo de servir y no de suplantar. Como decía al comienzo de este discurso, sólo metafóricamente puede concebirse la pintura como lenguaje. La lícita viabilidad de establecer tal metaforismo corrobora en sí misma y delimita el mundo de las afinidades posibles, pero su inolvidable condición de similaridad proyectada o de metaforismo obliga a tomar en cuenta y hacerse cargo de las naturales diferencias. La condición de aceptabilidad para la descripción de un discurso plástico u oral es su *carácter no obvio* (56). Si la crítica de arte ha ido

(56) Caso muy significativo podría representarlo una de las monografías más sistemáticamente dedicadas al problema de cuantas conocemos, el libro de Louis Marin: *Estudios semiológicos. La lectura de la imagen,* cit., publicado originalmente en Francia en 1971, acoge e ilustra el estado de entusiasmo estructural semiológico francés de finales de la

escorándose en nuestro tiempo del lado de la interpretación, ha sido, sin duda, porque el positivismo crítico descarriló en un ejercicio pesado de *paráfrasis de lo evidente.* Tengo la impresión de que en estos años pasados quizás la repetición de ejercicios escolares y profesionales de reconocimiento y atribuciones, en los que lo indicado es subrayar la condición evidente de los estilemas en la obra a atribuir, contagió la práctica habitual de actos críticos en muchos profesionales académicos, incluso muy sólidamente pertrechados dentro del positivismo. Pero no hace falta ni decir que el acto de atribución diverge totalmente del acto crítico, donde no hay enigmas de atribución, sino misterios a iluminar en obras cuyas circunstancias de origen y autoría se dan por supuestas o se desdeñan, como no pertinentes, por la propia naturaleza de esa práctica intelectual.

Así es como se ha podido contemplar en alguna ocasión la lingüística y el sicoanálisis, o el moderno establecimiento del estatuto científico de la semiología, como remedios desautomatizadores para el ejercicio de unos hábitos de descripción que habían naufragado totalmente en una práctica irrelevante para la crítica. En tal sentido es en el que yo mismo he contribuido en el pasado con ejercicios menores de acercamiento categorial de la lingüística a la práctica crítica de algunos discursos pictóricos. Hoy me cabe la satisfacción de comprometer esa colaboración ante la obra de uno de los más reconocidos representantes de la plástica moderna. Pero la interpretación de Miró desde los términos exclusivos alcanzables por la descripción lingüística la siento como una aventura gratuita e insatisfactoria, si no se transforma incluso en una impostura simple. Esto define el alcance de mi artículo —no una monografía exhaustiva, sino una puntualización parcial—, y justifica aquí las omisiones interpretativas y valorativas del mismo.

---

década de los sesenta. Anclados en el balance, las experiencias y los desengaños del comienzo de estos años ochenta, parece urgente precisar que o la lingüística aclara con ventaja no redundante los significados no evidentes de las obras de arte, o en caso contrario —que por lo demás ha sido el más frecuente— su rentabilidad como simple esquema ilustrativo de alternativa resulta más que dudosa; y creemos que ese ha sido el caso de la mayor parte de los capítulos lingüísticos del libro de Marin. Pese a ello, Marin se muestra en numerosos pasajes consciente del límite; véase, por ejemplo, el siguiente lugar: «"La pintura no es una lengua". La proposición negativa tiene dos significaciones, de las cuales una resulta directamente de la otra. Significa, en principio, que la pintura no funciona como el lenguaje articulado verbal según el concepto dicotómico de la lengua y la palabra: los cuadros no son las palabras o los discursos de los cuales la pintura sería la lengua bajo el doble aspecto de la institución y del sistema. En consecuencia —y he aquí el segundo sentido—, la aplicación directa del modelo lingüístico a la pintura no puede más que engendrar equivocaciones y prohibir la constitución de una semiología pictórica fundamentada. Afirmar que la pintura es una lengua —punto de vista ontológico— implicaría, desde el punto de vista epistemológico, que la pintura no es abordable sino como lengua», p. 68.

Miró ha sido puesto en contacto por sus críticos más actualizados con una gama de trascendentales que, por su amplitud, justifica ya la impresión de grandeza que el pintor puede sugerir. Desde su misteriosa espeleología subconsciente en las galerías míticas del ser humano, hundida quizás no tanto en el misterio infantil del origen, ni menos aún en las postrimerías de la sombra, sino en la serena y hasta jubilosa conciencia irreal del nacimiento-muerte, como la han intuido el Quevedo de la «cuna y la sepultura», o la mística nórdica sobre la muerte que justifica las decisiones narrativas de los filmes de Bergman (57). Miró ha encontrado siempre para sus críticos una explicación profunda de sus causas en un telurismo catalán inolvidable (58); y, para muchos de sus mejores amigos y admiradores, Miró ha sido también y hasta sobre todo —según apretaban las propias congojas y necesidades— un mensaje de dignidad ética e incluso política (59). Yo no pretendo hoy sacar consecuencias interpretativas de este tratamiento lingüístico de la obra de Miró. No he perdido nunca de vista el carácter de «puntualización» de este trabajo, y la misma exposición creo que corrobora su tesis-paradoja

---

(57) Gratos ecos de impagables deudas de amistad y cortesía me acercan también en este punto el recuerdo de mi admirado y querido amigo Javier de Plaza, sensible intérprete del arte moderno y maestro en sabias humildades.

(58) En ello ha insistido siempre con grandeza Miró, y con constancia sus críticos catalanes como Tàpies, Cirici Pellicer, Gimferrer. Monografía decorosa y equilibrada sobre este aspecto es la de Juan Perucho: *Miró y Cataluña*. Barcelona, Polígrafa, 1968: «Si hay algún rumbo que esté estrechamente vinculado a la raíz física de una tierra o de un paisaje, éste es indudablemente el de Joan Miró, y lo está tanto por una conexión de fatalidad, biológica e irrenunciable, como por una mantenida voluntad de que así sea. En efecto, Joan Miró y Cataluña han estado unidos siempre, desde el principio, vivificándose y glorificándose mutuamente», p. 8. Y añade, interpretando un gesto arquetípico de Miró: «Miró ha sabido en todo momento que en la base de la imaginación está siempre la realidad. De aquí su mantenida preocupación por ésta. Con su examen hallará los elementos necesarios para volar alto, dispararse a lo imaginativo y moverse con una excepcional voluntad. A Miró le gusta decir que él es un hombre cuyos pies se apoyan siempre en el suelo, y lo dice en el sentido que venimos exponiendo, de hallar en la tierra, en la realidad, la fuerza para el salto», p. 202. Quizá más significativas sean las proclamaciones de esa misma constancia en críticos y conocedores extranjeros, como Michel Leiris: *Enmiendas y adiciones*, cit.: «En cuanto a él, mi amigo Joan, tiene —¡naturalmente!— su pasado, su folklore, sus raíces catalanas. Pero esto sólo a él le concierne. Se percibe en sus obras como el aroma de un vino que —para el catador entendido— será Borgoña o Burdeos, de tal cosecha o de tal año, pero que podría ser probado sin necesidad de plantearse su origen y fecha», p. 12. En cualquier caso no debe olvidarse la propuesta cosmopolita y superadora de campanilismos, sin desarraigo catalán, del propio Miró en sus mejores momentos, cuando afirmaba sus propósitos de «catalán internacional». Al respecto véase Pere Gimferrer: *Miró y su mundo*, cit.: «Miró es, en efecto, a la vez universal y catalán, no solamente porque su nombre aparezca y sea conocido en su grafía catalana... sino también, y de manera más profunda, por la estrecha relación que existe, y que las palabras antes citadas esbozan lúcidamente, entre los conceptos de lo local y lo universal, en mutua interdependencia, y la reivindicación del anonimato», p. 30. Insistencia temática en el problema, que no estamos seguros llegue a comunicarnos siempre diafanidades sobre las profundidades del verdadero ánimo mironiano al respecto, llena las páginas del libro de Jusep Meliá: *Joan Miró, Vida y testimonio*. Madrid, Dopesa, 1975.

(59) Recuérdese cómo sintomático testimonio la presentación dedicada a Miró por Antoni Tàpies, en *La práctica del arte*. Barcelona, Ariel, 1973, pp. 101-105.

de que el tan invocado «lenguaje» de Miró es una pura metáfora para entendernos..., y en este caso incluso para entendernos no siempre bien. Lo que no creo disminuya la condición deseablemente clarificadora en las paráfrasis críticas sobre Miró de parámetros y categorías comunes en teoría lingüística, sobre todo cuanto más se los tome en términos de partida rigurosamente no metafóricos, y en consecuencia se modere la ambición de sus capacidades explicativas globales para el discurso plástico mironiano.

Deducir demasiado sobre compromisos éticos o políticos desde una puntualización lingüística del significante, la iluminación estable de un concepto de macroestructura plástica, u otras cosas tales, me parecería un fraude simple, si lo hiciera conscientemente, o un puro despiste, si no me percatara de la sencilla torsión de mi discurso, que supondría un tal salto sobre un vacío de adecuadas justificaciones. Para interpretar y aun para valorar creo que basta quedarse con la constatación más sólidamente establecida en este examen de presupuestos lingüísticos en la obra de Miró; su condición de *plenitud plástica,* que se anticipa a cualquier otra consideración interpretativa, posible y aun lícita, sin ensombrecerla. Esa corroboración de la *plenitud plástica* de la obra mironiana, circunstanciada en los términos concretos que concurren en mi análisis, me parece que es uno de esos «nada más y nada menos» de poco o demasiado compromiso, según se los mire.

Para nadie es un secreto que hoy corren vientos de controversia sobre las vanguardias, incluso de controversia apocalíptica. Los artistas de vanguardia debieron haberse inquietado —y me parece que la sensibilidad para ese honroso timbre le ha faltado un poco a la mayoría— cuando se produjeron en los últimos veinte años los días de vino y rosas de los elogios y la especulación comercial ignominiosa, sin sentido. Las vanguardias nacieron como cuestionamiento de la academia y el museo; de ahí que la señal de alarma se disparó cuando el disfraz del bicornio y el espadín —con más o menos metamorfosis «progre»— o las ventajas del museo a domicilio amenazaron con asumirla. Por otra parte, fuera de los primeros sustos naturales, no me parece que la cosa sea en el fondo tan inquietante ni inexplicable. Es lógico que el luchador quiera reposar cuando se le ofrece la ocasión de explotar el éxito de sus años de esfuerzo. Quizás lo único perverso en todo esto es, como siempre, que los maestros de campo de todas estas lizas sean invariablemente los mismos especuladores ajenos a la esencia y a los riesgos del juego..., pero, bien pensado, no pasa sólo con los pintores, sino ocurre seguramente igual con la sufrida humanidad entera. E históricamente pa-

rece que los remedios inventados y triunfantes resultan aún peores que la enfermedad, si es que no son la misma enfermedad vestida de remedio.

Por todo ello pienso que poder corroborar el día de hoy en la obra de Miró el valor de la *plenitud plástica*, y hacerlo precisamente desde el claroscuro de su relación con el lenguaje, no es en modo alguno proclamar un hallazgo intrascendente, un valor secundario, alternativo y opcional. Pensando desde los valores de «clasicidad», sería positivamente miope, por limitarnos sólo al caso español, reducir el juego de opciones de la «imitación» plástica a los últimos paneles cerámicos monumentales de Miró o a sus más recientes series de grabados, y a los milagrosos interiores «veristas» de los lienzos de López García. En otro orden, y sobre el mismo problema, la añoranza que parece hoy dejar sentir su inquietud entre algunos por el inevitable almibaramiento de una «pintura bien hecha», por una «garantía» de virtuosismo que avale la mercancía, no creo que ofrezca ninguna alternativa extrema —en términos de contingencia contemporánea, puede que llegue a plantearse incluso hasta como incompatibilidad y exclusión— a la investigación formal de la materia llevada a cabo por Tàpies, la del gesto plástico de Saura o de la expresividad profunda de Millares.

Quizás la contrapartida práctica más sustanciosa con que gratifica la costumbre, a la que yo me abracé hace muchos años, de contemplar los fenómenos culturales en términos de tradición clásica, es que previene contra la futilidad del sobresalto, que tan flacos servicios rinde a esa raza indeseable de los pensadores de reloj y artistas novísimos. Así me ha servido siempre la afirmación de que el «arte está en decadencia desde las cavernas» (60), que yo he to-

---

(60) Frases de Miró como ésta, que se han hecho famosas, y que pudieran resultar, descontextualizadas, profunda y hasta gratuitamente agresivas, encuentran cabal y razonable justificación al considerar su incidencia concreta dentro de la permanente pasión de Miró por la renovación en el encausamiento de su propia problemática plástica, precedida siempre de un sólido y concienzudo proceso de asimilación tradicional. Caso parecido es el del famoso propósito de «asesinato de la pintura», perfectamente integrado y explicado por Jacques Dupin dentro de la crisis mironiana de los años 1928-31: «Nous parvenons à un moment crucial de l'oeuvre de Miró, à une crise de l'expression et de la conscience créatrice qui remet en question sa croyance ou plutôt sa confiance en la peinture. Cette crise personnelle est le reflêt d'une crise universelle que prolonge, répercute et approfondit le cri de révolte de Dada. Et Miró l'interprète bien ainsi. Il ne met pas en cause sa vocation ni sa vision, ni son attitude générale à l'égard du monde et de l'art. Mais il effectue la critique interne de son mode d'expression et s'interroge sur sa valeur et sa justification au regard de la vie», p. 191. Reacción tardía respecto a la proclamación dadaísta: «Pour comprendre cette explosion tardie il faut se souvenir que l'impulsion ne vient jamais chez Miró d'une idée au niveau de l'intelligence, mais de l'incarnation de cette idée au niveau de l'experience totale, organique, dont l'expression conceptuelle n'est qu'une partie et une partie indissociable de l'ensemble», p. 192. Cfr. Jacques Dupin: *Miró*, cit., páginas 191 y 192.

mado en toda ocasión, a diferencia de quienes practican sistemáticamente el escándalo de Miró, por su vertiente más positiva: la que ensancha deslumbradoramente los límites del entendimiento posible de la pintura, el único en que encuentra acomodo el entendimiento más comprehensivo y unitario de la clasicidad. Miró ha contribuido, en tal sentido, como muy pocos protagonistas del arte moderno, a excavar —con palabra suya— en una frontera inédita de la confidencia plástica, de la sugerencia visual en el límite del destino humano, a iluminar, desde el esplendor deslumbrante de sus imágenes, facetas de la condición cósmica del hombre vetadas al discurso lógico y reservadas desde el comienzo de los tiempos a la epifanía de la imagen. Y todo eso Miró lo ha *practicado con* su creación y no lo ha *sugerido* meramente *desde* hipótesis especulativas. Lo que le distingue y preserva, a mi juicio, fundamentalmente, de un modo de acusación genérica a las vanguardias plásticas, no totalmente descabellada. Por eso, el «caso» de Miró se ofrece como uno de los mayores y singulares en la vía de interpretación moderna de la tradición plástica. Si contemplando las obras de Miró, el soporte material de sus imágenes plásticas, alguien juzgara desproporcionadamente positivas mis atribuciones —dictadas por el más honrado convencimiento desde la limitación de mi punto de vista—, se me ocurre pensar que quizás lo que sea desmesurado sean sus expectativas sobre el poder autónomo del hombre.

ANTONIO GARCIA-BERRIO

Cátedra de Lengua Española.
Facultad de Filosofía y Letras.
MURCIA.

MIRO Y LA VANGUARDIA

Tratar sobre la significación de un artista contemporáneo entraña siempre un riesgo grave, aunque quizá, por otra parte, esa misma inseguridad que provoca el hacerlo esté suficientemente compensada por el placer incomparable de enfrentarnos, por una vez, sin mediaciones, guiados por la pura pasión, con la obra de arte. Pues bien, este riesgo y dificultad indudables que acarrea siempre intentar razonar sobre lo inmediato, se refuerzan al vérnoslas con el tipo de artista «instintivo» que encarna como nadie Miró, cuya expresión y símbolos plásticos se cuecen en lo más primario y arcaico de la intimidad. Por lo demás, en plena coherencia con su espontánea actitud, resulta casi imposible hacer que Miró razone —o mejor, que racionalice— el porqué de su obra, como se puso de manifiesto en sus célebres conversaciones con Georges Raillard, cuyo espíritu se resume paradigmáticamente en esa afirmación del pintor catalán que preside con acierto la portada del libro: «Mi pintura no es de ningún modo un diario secreto. Es una fuerza atacante que se exterioriza.» Aquí, pues, nada que se parezca a un pensamiento traducido en imágenes, nada de reflexión, sino, más bien, todo lo contrario: una especie de fluido automático de imágenes, tan libremente asumido, que con razón hizo exclamar cierta vez a Breton, respecto a Miró, que éste «quizá fuese el más surrealista de todos nosotros».

En realidad, la combinación no pudo ser más radical: un «buen salvaje» aupado por quienes, como los surrealistas, sólo creían en la libre expresión espontánea de la naturaleza humana. En este sentido, aunque indudablemente el carácter genial se acaba imponiendo frente a las circunstancias, no cabe duda de que en la confluencia de Miró y los surrealistas hubo algo de feliz oportunidad histórica, de simbiosis, cuyo éxito hace que el encuentro entre ambas fuerzas tenga el rango de los acontecimientos. En cualquier caso, para valorar lo que significó este encuentro, puede ser muy útil hacer un poco de historia, tanto desde el punto de vista de Miró, como desde el del programa plástico del primer surrealismo, justo aquel que calificara William Rubin como su período «heroico».

Nacido el 20 de abril de 1893, Joan Miró está situado cronológicamente entre Picasso y Salvador Dalí, que nacen, respectivamente, en 1881 y 1904; lo cual significa, en el contexto de la historia del arte contemporáneo, que está un poco a medias entre la primera y la tercera generación de vanguardistas históricos, o, si se quiere entre quienes se dan a conocer antes de los años veinte y los que lo hacen en los treinta; en definitiva: un puro producto del arte de entreguerras. Pues bien, según vayamos desgranando otras fechas significativas en la biografía de Miró, irá cobrando más sentido este primer intento de clasificación. Nos referimos, en efecto, a fechas tales como la de 1907, cuando Miró recibe las primeras lecciones artísticas serias de Modest Urgell y Josep Pascó, profesores ambos de la célebre escuela catalana de La Lonja; la de 1911, año durante el cual permanece una larga temporada en Montroig, que le influye decisivamente en su vocación de pintor; la de 1912, cuando asiste a las clases de Francesc Galí, donde también estudian Llorenç Artigas y Ricart, y cuando puede contemplar la exposición de cuadros *fauves* y cubistas de la Galería Dalmau; la de 1915, cuando continúa su formación en la Academia de Sant Lluc, donde hará dos nuevos amigos: Joan Prats y J. F. Ráfols; la de 1916, que es la de la exposición Vollard, en Barcelona; la de 1917, instalación del dadaísta Picabia en aquella ciudad; la de 1918, fecha de su primera exposición personal en la Galería Dalmáu o, finalmente, la de 1919, cuando viaja por primera vez a París, donde se instalará definitivamente al siguiente año.

Este primer repaso de la formación plástica juvenil de Joan Miró nos aporta ya ciertos datos ambientales muy interesantes, cuyo alcance hemos limitado ciertamente a lo puramente artístico: lo que pudo aprender y ver en Barcelona a comienzos de siglo un pintor con inquietudes. Hay, desde luego, otra serie de datos de la biografía íntima de Miró que pueden ser también aireados —tradición artesanal de la familia: su padre fue relojero y sus abuelos paterno y materno, respectivamente, ebanista y herrero; la cerrada oposición del padre a su vocación artística; la fuerte influencia del paisaje cuando era niño, etc.—, pero creo que todos ellos se encuadran bien en el contexto global de las contradicciones generales de la Barcelona moderna, a medias entre el nacionalismo y el espíritu cosmopolita, recordando precisamente la incompatibilidad coyuntural que enfrentaba entonces, con cierto desgarro, el sentimiento catalanista y esa vocación cosmopolita propia del país en aquellos momentos más desarrollados industrialmente de todo el Estado español, Georges Raillard le recordaba a Miró lo que le dijo a un pintor amigo al marcharse, en 1919, a París: «Hay que irse. Si te quedas en Cataluña te mueres.

Hay que convertirse en un catalán internacional.» No es, desde luego, que Barcelona no fuera entonces la ciudad más abierta a las novedades internacionales, sino que, como el mismo Miró le explicó a Raillard, éstas no conseguían todavía el suficiente arraigo local. De hecho, que en aquella Barcelona se pudieran ver muchas cosas, aunque sólo afectaran a una minoría, lo comprobamos con una simple relación de datos sueltos. Así, por ejemplo, dejando al margen el peculiar cosmopolitismo mediterráneo de los *noucentistas,* en abril de 1912 la Galería Dalmáu inaugura una exposición cubista que cuenta con nombres como Metzinger, Gleizes, Marie Laurencin, Gris, Marcel Duchamps; en 1916, el Ayuntamiento de Barcelona patrocina una exposición de arte francés que organiza el marchante Ambroise Vollard y la Galería Dalmáu sigue desarrollando su interesante programa vanguardista, esta vez con exposiciones individuales de Van Dongen y Gleizes, pero, sobre todo, durante este año, es cuando comienzan a instalarse en Barcelona toda una amplia serie de vanguardistas profesionales que huyen de la guerra mundial: Francis Picabia, Albert Gleizes, Canudo, Marie Laurencin, Arthur Cravan, Max Goth, Otto Lloyd, Max Jacob, Olga Sacharoff, Ribemont-Dessaignes, G. Buffet, etcétera. Pronto, además, todos ellos tendrán su propia plataforma con la revista *«391»*, que se publica en francés y con una tirada de 500 ejemplares. *«391»* significó, por otra parte, la incorporación de la vanguardia más violenta y radical, pues estaba inspirada en los disolventes principios dadaístas. Este mismo año, finalmente, es el de la presentación de los ballets de Diaghilev en Barcelona y Madrid, con una de sus composiciones escenográficas más escandalosas: «Parade», de Picasso.

Con todo esto quiero simplemente subrayar que a un artista joven e inquieto como Miró no le faltó en Barcelona la información más completa y así se registra en su pintura juvenil, aunque, a la postre, tuviera que acabar emigrando a París. En cualquier caso, conviene ya valorar la incidencia de todas estas corrientes en la formación del universo plástico de este catalán hasta la médula, con veleidades de vanguardista, pues en él se encarnan todas estas pasiones, incluso cuando, por las circunstancias, su convivencia resulta contradictoria. Más arriba, ya hicimos mención a los maestros catalanes de Miró, entre los que destacan, por la influencia que en él ejercen, Urgell, cuyos vastos escenarios de paisaje aprovechará posteriormente Miró en esas atmósferas irreales como de un vacío envolvente, y también Francesc Galí, que le proporciona todo un mundo de inquietudes intelectuales, pero, principalmente, que no sólo no le atosiga con perfeccionismos académicos que resultaban incompatibles con su espon-

tánea desmaña, sino que consigue sorprenderle, muy positivamente, mediante ese curioso método de hacer dibujar un objeto palpándolo con los ojos vendados, lo cual implicaba, entre otras muchas cosas, desarrollar muy agudamente el sentido de la observación, subvertir la percepción habitual e incluso abrirse al mundo de la imaginación. Por otra parte, en esta relación de posibles influencias locales, no hay que olvidar tampoco la asistencia de Miró en 1915 al Círculo Artístico de Sant Lluc, donde también estudió Antonio Gaudí, «cuyo empleo de formas fluyentes y orgánicas —afirma Roland Penrose—, así como lo revolucionario de sus técnicas, le han influido profundamente a Miró durante toda la vida». Y ¿cómo olvidarse, en fin, en una época en la que se mira ansiosamente las expresiones artísticas de los primitivos o, en general, aquellas diferentes del sistema de representación realista de la tradición moderna occidental, de la huella que deja en Miró la pintura romántica catalana, el arte rupestre levantino o las formas arcaicas de la cerámica popular?

Todas estas cosas, desde luego, van configurando el universo plástico de Miró, que es visceralmente leal a sus raíces, pero, junto a ellas, hay que tener también muy presentes las incitaciones que recibe de la pujante vanguardia internacional. En este sentido, ya hemos hecho en otra parte mención de la relativa vulgarización en el medio artístico catalán de la segunda década del siglo de la retórica *fauve* y cubista, que Miró asimila con entusiasmo de converso, pero si nos quedáramos en ello le reduciríamos a la condición de un mero escolar de la modernidad —uno de esos seguidores del cubismo académico u otras fórmulas similares a la moda—, cuando, en realidad, su pintura se hace verdaderamente significativa y personal precisamente como reacción frente a ello. Por eso, para completar este cuadro de influencias iniciales, hay que fijarse muy atentamente en la relación de Miró con los dadaístas de *«391»*, con los que, como se sabe, no llegó a colaborar directamente, pero a los que admiraba profundamente, hasta el punto de citarse periódicamente todas las tardes con Picabia, durante 1918, exactamente tras haberse celebrado su primera exposición en la Galería Dalmáu.

«391» no fue una revista particularmente agresiva, si la comparamos con las hilarantes sesiones del Cabaret Voltaire, *Maintenant* de Arthur Cravan o el dadaísmo final de París, pero aportó los nuevos aires radicales que determinarán el espíritu de la vanguardia de entreguerras. Pues bien, de estos nuevos aires Miró captó lo principal: la necesidad de una destrucción purificadora. Así, frente a los complacientes académicos de la modernidad, dispuestos a codificar los progresos de la estética nueva, el dadaísmo trama la destrucción del

concepto mismo del arte, tal y como tradicionalmente era entendido. «¿Cómo se pudo llegar a unas posiciones tan exasperadamente nihilistas? Responder a esta pregunta es complicado porque resulta, a su vez, extraordinariamente difícil aislar unas causas concretas como las únicas determinantes de un fenómeno cultural tan complejo, ya que el dadaísmo se nos revela más como un simple movimiento artístico, como un estado de espíritu, un método de negación, una actitud violenta y desencantada.» Ya lo explicó muy claramente Breton: «El cubismo fue una escuela de pintura y el futurismo un movimiento político: dadá es un estado de ánimo. Oponerlos entre sí revela ignorancia o mala fe. El librepensamiento, en materia religiosa, no recuerda a una iglesia. Dadá es el librepensamiento artístico». Georges Ribemont-Dessaignes, por su parte, en un artículo titulado «Civilización», que apareció publicado en el número 3 de la revista *«391»* y, por tanto, que fue seguramente leído por Miró, se explicaba de la siguiente manera: «está comprobado que el procedimiento más puro para demostrar amor al prójimo es comérselo. Lo cual no es en absoluto más repugnante que alimentarse de secreciones malsanas y hediondas y de zumos equívocos tal y como lo hacen los hombres de las épocas consideradas como elevadas... E indudablemente no hay emoción artística comparable a la que experimenta el hombre vulgar al comienzo de la masticación. Los horrorosos amateurs del sudor nocturno de los poetas son también antropófagos; se les podría agradecer que purificasen el aire de una fetidez semejante sino fuera porque su aliento se resentiría. Verdaderamente no hay que comer ni poetas, ni músicos, ni pintores, ni ningún otro tipo de artistas, antes de haberlo limpiado. Aun así su carne debe ser blanducha e insípida».

Bajo el título de «Civilización», el culto a la antropofagia y la ridiculización de los artistas. ¿Por qué esta paradoja grotesca? En realidad, la misma que se estaba viendo todos los días en el espectáculo funesto de una guerra moralmente increíble en la que se estaban despedazando los pueblos más desarrollados económica y culturalmente, los portadores de los altos valores de la civilización occidental.

En cualquier caso, para poder entender esta paradoja hay que situarse en el centro neurálgico de la vanguardia cultural y artística en aquel momento, y, desde ella, explicar el ambiente con el que se encontró Miró a su llegada a París. Acabada la guerra, se pone de moda el término «evasión», aunque con muy diferentes significados. Por una parte, hay quienes quieren olvidar a toda costa y se atropellan a vivir en medio de una loca y divertida inconsciencia, cuya traducción al mundo del arte significa una frivolización general

del tono dramático de la primera vanguardia; por otra, los que no quieren, ni pueden, olvidar que buscan evadirse de la realidad en el sentido de descalificarla, inventándose imaginariamente un mundo nuevo que sirva de acicate para la transformación revolucionaria del mundo. Entre los primeros, hay que contar a los escolásticos del cubismo, que prolongan artificialmente el formalismo de la vanguardia, cuando no resucitan directamente un clasicismo elegante de buen tono. Frente a éstos, surge una violenta reacción minoritaria, pero extraordinariamente combativa, que pretende la destrucción misma del arte o la realización inmediata de alienada promesa de felicidad y liberación, tal y como era entendido desde los tiempos de cierto romanticismo alemán. Esta actitud radical será enarbolada, en Occidente, por los movimientos dadaísta y surrealista.

En realidad, el creciente conformismo que invade cierta vanguardia a comienzos de los años veinte queda expresado, no sin cierto cinismo, por el propio Picasso, que no duda en afirmar que «el cubismo no era diferente de las demás escuelas pictóricas. Los mismos principios y los mismos elementos son comunes a todas ellas». De manera que ya lo sabemos: ese cubismo que en 1912 había llegado hasta discutirse en la cámara de diputados de París, como si fuera un serio atentado contra la moralidad, el espíritu patriótico y el buen gusto nacional, convertido al fin en un recetario inocuo que se enseña en los talleres de moda, como, por ejemplo, el de André Lhote. Sin embargo, como decíamos, tras esa evasión complaciente, resuelta plásticamente en academicismos y clasicismos de varia especie, se avecinaba una tormenta, cuya trascendencia muy pocos supieron advertir a tiempo.

Pero antes de tratar sobre el surrealismo, hagamos un alto para recuperar la figura de Miró. Hemos dado hasta aquí un rodeo con el objeto de introducirnos en el ambiente con que se va a tener que enfrentar Miró al instalarse en París y, como hemos visto, no era un clima fácil para nadie, pero menos para él, que procede de un país que no ha participado en la guerra y cuyas batallas artísticas se limitaban todavía a producir escándalo con lo que en París era ya tachado por los avanzados de académico. ¿Cómo fue posible, pues, que este joven catalán, tímido y retraído, apenas sin hablar francés, pudiera alinearse con la facción más violenta y revolucionaria de la vanguardia en el espacio de unos pocos meses? Recordemos, al respecto, que las obras expuestas por Miró en su primera muestra individual en la Galería Dalmáu consistían en una serie de bodegones, paisajes, retratos y desnudos, en los que se mezclaban hábilmente ecos de Cézanne, Van Gogh, el *fauvismo*, etc., lo que, al margen de

su calidad individual, no era una novedad de cara al París de la posguerra. ¿Cómo entonces —insistimos— fue posible que congeniara de *inmediato con quienes luchaban a ciegas, pero por muy buenas razones*, contra ese tipo de pintura que él había estado haciendo hasta la víspera? Pero aún más: porque estos exasperados nihilistas no ofrecían ninguna fórmula de recambio, como lo describió de manera precisa André Breton: «... puede decirse que existe un vacío más o menos total, una absoluta crisis de modelo. El viejo modelo, tomado del mundo exterior, no existe, no puede seguir existiendo. El que le sucederá, tomado del mundo interior, todavía no ha sido descubierto». Así que, en definitiva, las manos vacías, un pura nada angustiosa.

Como, por otra parte, creo que nadie echa por la borda toda su vida porque sí y, en concreto, la vida artística de Miró en aquellas fechas, aunque no tuviera el éxito comercial deseado, era plásticamente muy firme, considero esta decisión de irse a juntar con los radicales del dadaísmo y el surrealismo de París el resultado de una auténtica necesidad interior. Muchos historiadores del arte contemporáneo explican esta decisión apoyándose en los previos contactos de Miró en Barcelona con Francis Picabia, Pierre Reverdy o Maurice Raynal, que pudieron transmitirle el ambiente revolucionario que se cocía en París; sin embargo, un pintor ya hecho como él, ¿qué necesidad tenía de complicarse en una aventura tan peligrosa? Comparémosle con otros grandes pintores catalanes de la época que también visitaron París asiduamente y se conformaron en adaptar las fórmulas de moda a los temas de siempre. En este sentido, Sunyer se había hecho un maestro en la utilización de los ritmos curvilíneos y las técnicas de composición cezanianas para realizar paisajes modernos; o Mompou había aprovechado con el mismo objeto los colores fauves a lo Marquet; y así tantos otros grandes paisajistas catalanes. No; viéndole a Miró tan dominador de la fórmula convencional que comenzaba a triunfar no se puede explicar su salto en el vacío si no es, en efecto, como impulsado por una imperiosa necesidad de expresar otra cosa, aunque no hubiese conocido directamente las frustraciones de la guerra y aunque su temperamento retraído estuviera en las antípodas del gusto por el escándalo. Simplemente, se sintió paralizado, obstruido, y buscó a quienes manifestaban la misma angustia y deseo incontenible de renovación total.

«El cubismo —escribe Jacques Dupin— le había dado alguna vez cierta disciplina formal indispensable, pero ninguna salida podía ofrecer a su crisis de expresión. Era preciso entonces, contra el realismo clásico y contra el cubismo, abrirse un camino en cuyo fondo podía revelarse el verdadero campo de Miró. El problema de todos, pinto-

res, poetas, escritores, es el mismo: se trata, a partir de esta *tabula rasa,* de esta protesta absoluta que levanta dadá, de recuperar el contacto con la duración temporal y de inventar las formas de expresión completamente nuevas que el movimiento del pensamiento y de la sensibilidad reclamaban». Así que, sin pensarlo dos veces, Miró se instala con quienes mejor se puede entender, con aquellos con quienes compartía instintivamente sus secretas búsquedas. Con que, helo ahí, en el 45 de la rue Blomet, formando grupo con pintores, escritores y poetas, que se reúnen alrededor de la poderosa figura de André Masson: Michel Leiris, Armand Salacrou, Tual, Limbour, Artaud, Robert Desnos y Jacques Prévert, muchos de los cuales jugarán un papel decisivo en la configuración del surrealismo.

El caso es que, con sus nuevos camaradas, pero, sobre todo, con Masson, con quien comparte más directamente inquietudes puramente plásticas, Miró se zambulle en la exploración de un mundo nuevo. Ya, desde su famoso verano de 1919 en Montroig, se hallaba en un proceso de renovación formal, donde había ido apurando al máximo «el acabamiento del detalle, que, como advierte Penrose, podía ser dispuesto en un cuadro de tal modo que concentrara el interés en ciertas zonas del mismo y contribuyera a la rítmica distribución general de las formas». Sus primeras y en cierto modo toscas pinturas, influidas por el fauvismo, dieron paso a otras de perfiles claramente definidos, y una nueva estilización de la forma mostró más patentemente que antes el influjo de la precisión rítmica del arte catalán tradicional». Pero, además, tras ello, una verdadera subvención en el modo de concebir la proporción y el volumen, como él mismo lo ha explicado: «Para mí, una brizna de hierba tiene más importancia que un gran árbol; una piedrecilla, más que una montaña; una libélula es tan importante como un águila. En la civilización occidental es necesario el volumen. La enorme montaña es la que tiene todos los privilegios. Pero en los frescos románicos se encuentran animales que tienen gran importancia. He observado con frecuencia esos frescos porque todos los domingos por la mañana, cuando era chico, iba al Museo de Arte Románico de Montjuich». Aunque en este cambio revolucionario es también importante apreciar el elemento instintivo, esencial en Miró, magníficamente resumido en esa otra declaración personal en la que dice: «Todavía hoy, cuando paseo, miro el suelo o el cielo, no el paisaje.» Cuadros como «Viñas y olivos» y el «Autorretrato», ambos de 1919; «Bodegón del conejo», de 1920, y, sobre todo, «*La masía*», de 1921-22, encarnan este espíritu.

De todas formas, en medio de esta permanente inquietud, hacía falta dar todavía con aquella fórmula capaz de trastocar definitiva-

mente la tiranía del mundo exterior; hacer, como pretendían los surrealistas, un mundo a la medida de nuestros sueños. Se produce entonces el descubrimiento de un pintor muy poco conocido en aquellos momentos: Paul Klee. En efecto, en la decisiva fecha de 1923, un año antes de la publicación de *La Révolution Surréaliste,* Miró y Masson caen fascinados por el peculiar universo del pintor suizo, el primero, en palabras del propio Miró, «que me hizo sentir que en toda expresión plástica había algo más que la pintura-pintura, que era menester ir más lejos para alcanzar zonas más conmovedoras y profundas». Comienza entonces Miró una serie de obras que dan un testimonio muy vivo del nuevo modo de entender plásticamente la realidad; son, entre 1923 y 1925, los célebres cuadros titulados «Tierra labrada», «El cazador», «Maternidad», «Carnaval del arlequín», «Diálogo de los insectos», «Cabeza de campesino catalán».

Pero, además, hay algo verdaderamente admirable en la creación de este mundo nuevo que no podemos reducir a la simple admiración por el descubrimiento de una fórmula genial. Este catalán, que ha tenido que abandonar su tierra por resultarle imposible desarrollar en ella, con libertad, sus inquietudes, regresa siempre cuando se halla al borde de cualquier revolución decisiva. Así lo hizo tras su primera visita a París en 1919, cuyo impacto asimila después en Montroig, y allí vuelve precisamente otro verano memorable en 1923. He aquí, pues, una bella forma ejemplar de conciliar lo que las circunstancias le habían presentado como contradictorio; he aquí, de una pieza, al catalán internacional con quien soñaba en su juventud. De nuevo Jacques Dupin nos lo explica: «La crisis de expresión que atraviesa, aquel alto de la vida, le coloca ante la extrema alternativa de renunciar a la pintura o trastornar las condiciones y el fundamento de su arte. Su obstinación de campesino catalán, esta indespojable confianza en su genio, le señalan el lugar y la fórmula. El lugar no puede ser otro que el efectivamente más próximo, el más íntimo, aquel que le había formado, alimentado y al que durante toda su vida volverá a pedir nuevas fuerzas y una nueva frescura, como si le perteneciera por poderosas razones alimenticias: Montroig, Montroig en la luz del verano catalán. Lo que reencuentra en Montroig en este verano de 1923 no es solamente el cielo trasparente, el universo familiar de «La Masía», sino el país ancestral, la tierra primitiva, revuelta y desconcertada por el rayo y el relámpago de una maravillosa tormenta. Miró, que había llevado a París hierba de Montroig para acabar su «Masía», toma de París la simiente de la revuelta, del humor, de lo fantástico que germinará y fructificará en los surcos de «Tierra labrada». En la rue Blomet, entre la agitación y la fiebre, esta simiente

no podía crecer. Necesitaba el recipiente natural y la energía latente de la tierra catalana. Resulta esencial para la comprensión de toda la obra de Miró tener presente este detalle, el salto fue dado en Montroig, fue allí donde se cumplió la revelación, donde pintó «Tierra labrada». Por otra parte, «la fórmula se debe, no a una intervención formal o a un procedimiento de interpretación plástica, sino a una disposición y una actitud nuevas del pintor ante la realidad. En lugar de arrojarse sobre ella, de expresarla tal y como sus ojos la ven, se deja invadir completamente por su imagen y por la carga afectiva que encierra. La realidad se expresa en un nuevo espacio por el ascenso de esta imagen a la superficie de la consciencia y sobre la tela. El movimiento de simplicidad esencial ante las cosas, ese inocente movimiento que conlleva de manera natural el gesto creador, es el secreto reencontrado, que no preservado, de la infancia, de todas las infancias, la de cada hombre, la infancia misma de los pueblos. Así, los elementos del paisaje, los seres y las cosas de "La Masía" y de "Viñas y olivares" van a ser reconquistados y conducidos sin apremio, como por deseo propio, más allá de su apariencia tranquila hasta su realidad poética que, en un nivel u otro, los *revela* en un espacio liberado».

Pues bien, si tenemos presente toda esta serie decisiva de cuadros de Miró, así como la significación que en ellos subyace, y los confrontamos con los primeros intentos de definición de una plástica surrealista, podremos, por fin, valorar esa simbiosis que caracteriza la relación entre ambos, tal y como anunciábamos al principio. Dominado esencialmente por poetas, esta primera definición de la plástica surrealista tarda en producirse e incluso provoca fuertes disensiones entre los miembros más significados del grupo, cuya tensión máxima se alcanza a partir de lo publicado por Naville en el número 3 de *La Révolution Surréaliste*, órgano de expresión del recién formado grupo.

Resuelta la pendencia en favor de la pintura, Breton establece el ideal plástico del surrealismo como un arte inspirado en un modelo puramente interior. Pues bien, compárese este programa estético de Breton con lo que escribe Miró a su amigo Ráfols, desde Montroig, cuando se halla pintando en cuadros tan decisivos como «Tierra labrada», «El cazador» o «Pastoral»: «Consigo evadirme en el absoluto de la naturaleza y mis paisajes nada tienen que ver con la realidad exterior. Ellos, sin embargo, son más montroigianos que si hubieran sido copiados del natural. Trabajo siempre en casa y no tengo a la naturaleza más que como referencia... Sé que sigo caminos peligrosos, y confieso que a menudo soy presa del pánico, de ese pánico del viajero

que anda por caminos inexplorados; reacciono en seguida gracias a la disciplina y a la severidad con que trabajo y entonces la confianza y el optimismo vuelven a darme impulso.» Y es que Miró, con Arp, Masson y Enrst, fueron los creadores del primer lenguaje plástico surrealista, aunque muchas veces se olvide en función del «onirismo pictórico» de los Magritte, Tanguy, Delvaux y Dalí, que configuraron posteriormente, basándose en Giorgio De Chirico, un tipo de pintura ilusionista, de factura académica, en las antípodas de estos primeros pioneros. En este sentido, coincido plenamente con William Rubin con la firme distinción que hace entre ambas tendencias, señalando que la primera —*la que protagoniza Miró*— «funda gran parte de su técnica en el automatismo, que era la cuestión principal planteada en el Primer Manifiesto del Surrealismo», así como «la poesía-pictórica de los pioneros del movimiento era el fruto de una práctica análoga a la libre asociación de Freud». Técnicamente además estos pintores formaron su lenguaje a partir de la experiencia cubista y de la asimilación de Paul Klee, dirigiéndose hacia lo que podríamos llamar un surrealismo abstracto, siempre que no nos olvidemos que aquí abstracción no puede significar nunca, como en Mondrian por ejemplo, una anti-figuración.

Así lo explica William Rubin: «Si los cubistas y los fauves tomaban un tema de la realidad, lo hacían para alejarse más de ella; los surrealistas, por su parte, evitaban partir del mundo sensible y tendían a elaborar, mediante el automatismo, una imagen interior suscitada interiormente, o bien a traducir en términos ilusionistas una imagen mental. Ni Masson, al que le influyó principalmente el cubismo analítico, ni Miró, que fue más sensible a la forma sintética del estilo, tuvieron jamás la intención de desarrollar el cubismo o continuar en la vía abierta por él. Por el contrario, pertenecían a una generación que se declaraba rebelde frente a todo lo que representaba el cubismo. En el corazón de esta revuelta: la necesidad absoluta de rechazar la "pintura pura", que el cubismo representaba y simbolizaba a la vez. Cuando declaraba que iba a "romper su guitarra", Miró se levantaba contra el principio cubista según el cual el tema de un cuadro no debe ser otra cosa que un simple accesorio de taller, excusa al servicio de estructuras visuales autónomas, portadoras en sí mismas del auténtico sentido de la tela. Los pintores surrealistas, por su parte, pretendían medirse, una vez más, con las cuestiones fundamentales, más importantes que la pintura en sí misma. Así el amor y la muerte, el nacimiento y la guerra, las pronfundidades insondables del alma humana —temas que parecían indiferentes al cubismo— volvieron a ser el centro del proceso de elaboración de un cuadro, pero no ilustrados

directamente, tal y como había ocurrido en períodos anteriores de la historia del arte, sino mediante la intercesión de imágenes poéticas, evocadoras, alimentadas de lo imaginario más que de lo sensible».

Entre 1920 y 1940 se abre, pues, un período de extraordinaria fecundidad en la biografía artística de Miró, en el cual no sólo consigue expresar su mundo, sino, trascendiéndose, abrir el de la pintura a campos nuevos. Por esa coherencia interior, que sirve además para ensanchar los horizontes del arte, su huella no ha dejado de hacerse sentir en el destino del arte contemporáneo, y no sólo a través de la influencia inmediata que ejerce sobre los pintores de los años veinte y treinta, entre los que hay que citar al propio Picasso, sino también, tras la segunda guerra mundial, en los abstractos americanos, que ven en él la base más segura para desarrollar sus intereses. No en balde, cuando vuelve un tanto clandestinamente a España en la peligrosa fecha de 1940, pinta esas «Constelaciones», que tanto ruido harán en el santuario neoyorkino.

Así que, en definitiva, por su forma de conciliar el amor a la tierra local con la inquietud humanista a escala planetaria, por su capacidad de enlazar espontáneamente el puro gesto infantil con la reflexión metódica disciplinada, por su libertad de estar abierto a todo y a todos sin renunciar nunca a sí mismo, por su amor al arte y a las cosas sin desdeñar la aventura, por su auténtico apego a lo popular que nunca equivoca con los estereotipos interesados; por todo esto y mucho más, decimos, Miró ocupa un lugar soberano en la creación artística de nuestro siglo: su pintura no sólo ha dado testimonio de nuestras inquietudes, sino que también, en gran medida, las configura. En el fabuloso universo de Miró caben, en fin, él mismo y nosotros.

FRANCISCO CALVO SERRALLER

Apolonio Morales, 4, 3.º
MADRID-16

CARTA A JESUS REQUENA, PARA ACERCARLE A UN CUADRO DE JOAN MIRO

Jesús: Creo que todavía no lo sabes, pero por muchos conceptos eres un hombre afortunado; uno de ellos, porque cualquiera de estos días podremos ir al museo, a una galería o a una exposición conmemorativa a ver pinturas, grabados, dibujos de un señor viejecito que se llama Joan Miró. Creo que ya lo hemos hecho otras veces; espero que lo mismo ocurra en muchas ocasiones.

En general, las personas admiran a Miró: unas cuantas porque lo sienten y lo entienden, porque comprenden el mensaje despreocupado, la oferta de un mundo y de una vida distinta que nos hace con sus personajes variadísimos. Son también bastantes las gentes que se quedan paradas delante de un cuadro de Miró, apoyan una mirada muy seria y muy profunda sobre el lienzo y cargan alternativamente el peso de su cuerpo sobre uno u otro pie para demostrar las sutiles reflexiones que las imágenes les están provocando. En la mayoría de los casos este tipo de espectador jamás entiende nada.

En la fauna de los contempladores hay otros todavía más siniestros: los que no han ido jamás a una exposición y diferencian con dificultad a Miró de Braque o incluso del maestro Palmero, pero cuando suena la palabra que el artista lleva por nombre estas personas adoptan actitudes respetuosas y graves, porque no se puede hablar mal de un pintor universalmente reconocido, de la misma forma que tampoco se debe menospreciar a un ministro por mucha ineptitud que acredite. Pienso que todavía son peores los que rechazan al artista sin entenderlo, los que creen que Miró ha dedicado toda una vida de trabajo y de esperanza para engañar a unos cuantos pelagatos acromegálicos como ellos. Pero es mejor que los olvidemos, apreciadores o menospreciadores, son en realidad unos pobres infelices, porque no tienen la fortuna de saber, como tú lo haces, dejar que la mirada juegue con el cuadro.

En este mundo todos tienen programas, planes, proyectos, calendarios, agendas y ordenaciones. Creo que el único verdaderamente serio

que he diseñado en los últimos treinta años te tiene a ti como protagonista. Me gustaría que aprendieras a conservar la misma forma de mirar, directa, impecable, sin alteraciones ni confusiones, sin entender ni escuchar lo que te dicen, y poniendo en comunicación directa la mirada con el corazón, la sensación con las emociones más primarias.

De alguna forma serás más feliz cuanto mejor aprendas a mirar, y en ese sentido, los cuadros de Joan Miró son una escuela sin pupitres ni tedio, sin lecciones ni prescozones, que no explota jamás por la estupidez de un técnico o por la avaricia de un administrador. Son una escuela en la que se entra y se sale cuando se quiere, a ver los bichitos de colores que te miran curiosos o que no te hacen caso, que son como hombrecitos pequeños que estaban tan divertidos viviendo que no se han acordado de que tenían que crecer. También hay otro Miró más triste; lo vas a entender en seguida. En unos pocos cuadros una gran raya y una mancha amarilla, quizá una imperceptible gota roja, recuerda el cautiverio y la muerte de un poeta. No te voy a aburrir diciéndote cómo se llamaba el poeta ni recitándote sus versos, entre otras cosas, porque ya no me acuerdo de uno ni de otros, pero sé que te acercarás con pasos cortos, te quedarás delante del cuadro y entenderás que alguien sufrió, que alguien sufre, que alguien está sufriendo y que dentro de mucho tiempo habrá quien sufra todavía.

Sé perfectamente que entre tú y yo, en el futuro va a ser muy difícil seguir siendo tan buenos amigos y comprendernos con tanta claridad como ahora lo hacemos, sin palabras, sin gestos, sin el tacto convencional del apretón de manos. Nos miramos y es suficiente, casi sobran hasta las palabras que identifican. Igualmente me gusta creer que tu relación con Joan Miró, al que no conoces, es igual de estupenda, de directa y libre de toda complicación, te acercas adonde está, lo que hizo y lo que soñó, las líneas y los trazos, los colores que nutrieron su desvelo y todo lo demás es prácticamente inútil. Los protagonistas de Miró te invitan a jugar, y, sin darte cuenta, entras al cuadro. Y cuando te separo suavemente, eres un muñeco más, tremendamente alejado del mundo de los escalafones y los expedientes, de los consensos y las jerarquías. Te has vuelto tan pequeño, tan estupendamente deforme, que apenas te reconozco, pero basta alejarse para romper el encanto. Casi al lado, donde bosteza el conserje de treinta y dos años, soñando con la maravillosa felicidad de la jubilación, empieza el mundo de las gentes que no son Miró, de las personas que no son como tú y como yo, de los que no saben jugar ni siquiera con la mirada.

Un día cualquiera, en uno de esos suculentos organismos internacionales que se crean para no hacer nada, pero que han aprendido a trabajar estupendamente con idea de llenar este difícil objetivo, se descubrirá que en la geografía, debajo de la letra grande que rotula un continente o de la letra chiquita que anuncia el curso de un río, hay un sitio que no pertenece a nadie, y es posible que alguien piense con muy buena idea en crear allí un territorio de Miró, lógicamente desbrozado y limpio de plantas salvajes, alimañas malignas, propietarios de galerías de arte, críticos, coleccionistas y demás bichos perniciosos que impiden el desarrollo de la sensibilidad, la comprensión del arte y el juego maravilloso con los personajes de Miró. Yo no podré ir, estaré muerto o ciego o quizá no me atreva a cruzar sus invisibles fronteras, porque en muchas ocasiones he cometido pecados tan graves como son el de tolerar a los necios y callar ante los fatuos. Pero tú, que ahora tienes sólo tres años, sí tendrás la posibilidad de salir en busca de ese país, llevando en el bolsillo la tarjeta de un cuadro para poder identificar a los personajes cuando te los encuentres, y teniendo el corazón muy lleno de esa esperanza sensible que hace a los hombres caminar en contra de la desesperación y en busca de la aurora, aun cuando ya no exista la esperanza y se haya roto el amanecer. Sé que sabrás andar en busca de algo que haga real tu sueño-Miró de estos días, y eso me alegra tanto...

RAUL CHAVARRI

Instituto de Cooperación Iberoamericana
Ciudad Universitaria
MADRID-3

JOAN MIRO, ENTRE LA AMISTAD Y LA BUSQUEDA DE SU SER INTERIOR

Hay dos personas que, una vez que ambas han fallecido, nos sigue resultando difícil separar del recuerdo de la evolución artística e incluso humana de Joan Miró. Una, en sus días iniciales de pintor que atisbaba ya su futuro, es Josep Dalmáu. A su lado está también Joan Prats, durante la totalidad de su vida. El primero, Dalmáu, no lo fue en el tiempo, ya que su segura amistad les llegó a Miró y Prats desde antes del nacimiento. Sus familias tenían relaciones muy antiguas, y cuando en cada una de ellas nació un Joan que habrían de demostrar pronto su vocación de pintor (Prats, en 1891; Miró, en 1893), los dos niños parecerían predestinados a conocerse y a comprenderse desde muchos años antes. Esa amistad se robusteció durante el paso de ambos por la escuela de La Lonja. Allí soñaron su futuro, pero Prats acabó por verse obligado por los acontecimientos a ocuparse del negocio familiar, la famosa sombrerería fundada en 1845 y uno de los locales más acogedores de Barcelona. No por ello dejó de pintar, pero no con sus manos, sino con las de Miró. Prats hizo suya la obra de su amigo entrañable y Miró tuvo durante toda su vida la dicha de convivir con alguien en quien podía confiar plenamente y a quien podía hacer partícipe de sus más secretas esperanzas.

La relación con Josep Dalmáu es diferente, pero en este caso la predestinación no era tanto humana como histórica. Es cierto que a principios de siglo la vida artística de Cataluña, en especial la de Barcelona, era más rica y vanguardista que la del resto de España, pero no existía un galerismo que se arriesgase a apostar al futuro en vez de seguir apostando a un pasado todo lo digno que se quisiese, pero que atendía más a la estabilidad de los problemas ya resueltos que al azar de la búsqueda apasionada de soluciones que fuesen simultáneamente actuales e inéditas. La inexistencia de ese galerismo y de una base suficiente en el público comprometido con las vanguardias, explican el que un pintor y un escultor llenos de futuro, como eran Picasso y Julio Gonzales, tuviesen que instalar sus reales en París cuando su deseo más íntimo hubiera sido seguir

viviendo en Barcelona y haber encontrado en la ciudad amada su público y su galerista.

En los años inmediatamente anteriores a la primera gran guerra ese hueco galerístico había comenzado a paliarse. Eso fue obra de un hombre bajo de estatura, pero grande de alma. Se llamaba Josep Dalmáu y había instalado una galería en la Portaferrisa, calle en la que la distinción de la burguesía catalana y la alegría de vivir de los menestrales se daban cita en aquellos años. Dalmáu (el gnomo para sus íntimos) viajó a menudo a París durante la guerra y compró allí los primeros lotes de lienzos cubistas y fauves que fueron expuestos y vendidos en Barcelona. Su afán no era tanto ganar dinero como que sus conciudadanos conociesen el más avanzado arte de principios de siglo. Dinero ganó poco, pero su ideal lo consiguió en gran parte. Un hombre así tenía que entenderse necesariamente con Miró cuando éste decidió realizar su primera exposición. Ambos estaban predestinados a colaborar, y Miró expuso por vez primera en 1918 en la Galería Dalmáu.

Dalmáu había abierto un camino, pero la gran vanguardia y el gran marchandismo se seguían dando cita en París y no en Barcelona. Miró lo sabía de sobra y se instaló a causa de ello en las orillas del Sena. El recuerdo de Dalmáu dejó de influir en su evolución artística a partir de entonces, pero la amistad con Prats permanece y se hace cada día más intensa. En 1919 Miró estaba ya en París, y en 1925 tomaba parte en la exposición del recién nacido surrealismo. Prats estaba presente en todos estos avatares, y lo siguió estando en los posteriores con una dedicación fraterna, a la que tan sólo su muerte en 1970 puso su doloroso punto final. El recuerdo perduró, lógicamente, transfigurado por el dolor, y cuando en 1975 se inauguró la «Fundació Miró», en cuya gestación había tenido el amigo entrañable una intervención decisoria, quiso el ya indiscutido pintor que una de las salas de exposiciones de la misma llevase a perpetuidad el nombre de Joan Prats. En él había descansado de esa soledad que aqueja a menudo en su más recóndita intimidad a los grandes artistas, y nada hay más justo, por tanto, que este homenaje póstumo.

Los dos enriquecedores contactos humanos recién recordados no hubieran sido posibles si el carácter abierto y la capacidad para la amistad que caracterizaban a Miró no los hubiesen auspiciado. Gracias en parte a ellos, pero también ante todo debido a la calidad envidiable que ya resplandecía en su pintura desde sus orígenes fue posible la exposición en la Sala Dalmáu. Miró tenía veinticinco años en el momento en que celebró esa muestra, pero había en ella obras

tan definitivas como el *Retrato de Nubiola*, en el que de una manera hasta entonces sin precedentes se reunían en una sola unidad de expresión el expresionismo, el cubismo y un surrealismo ligeramente anterior al nacimiento oficial de dicha tendencia. Una obra así, en la que el vigor del rostro y la búsqueda del carácter se inscribían en una modalidad muy española de expresionismo, en tanto la ordenación respondía a un andamiaje cubista y el color a un principio de fierismo no desmelenado parecía una premonición de la futura evolución del maestro. Ello es así porque Miró no se encerró jamás en las convenciones de una sola tendencia, sino que tendió siempre a sintetizar todas las solicitaciones que a cada momento lo conmovían. Había además en varios lienzos de esa primera exposición una capacidad de ensimismamiento que no le abandonó ni en los retratos ni en los paisajes de épocas posteriores. Es una cualidad que en Miró se alía a las mil maravillas con los coeficientes surrealistas y que constituye una de las notas distintivas de su pintura.

La participación de Miró en la exposición surrealista de 1925 nos prueba simultáneamente bastantes cosas. La primera, que a sus treinta y dos años de edad había conquistado el aprecio de André Breton, quien llegó poco más tarde a considerar que era, en unión de Picasso y Dalí, uno de los cabezas de fila del surrealismo universal. La segunda, que, por mucho que se haya discutido el surrealismo de Miró y se lo haya considerado como poco ortodoxo y teñido de un magicismo intenso, tanto Breton como el propio artista no dudaban de que era surrealista. Cabe indicar a este respecto que, aunque tal vez de una manera diferente, era Miró más surrealista que casi todos los demás participantes en aquella muestra. Ello resulta evidente si se tiene en cuenta que para André Breton el verdadero pintor surrealista era el que copiaba sin interferencias su modelo interior.

En Miró esa copia de algo que el pintor había visto previamente dentro de él fue siempre evidente. Los grandes arquetipos del inconsciente colectivo, pero también algunas objetivaciones liberadoras de los símbolos que bullían en su propio inconsciente personal se daban cita en sus obras. Basta con recordar para confirmar este punto de vista su *Tierra labrada*, de 1923-24, o *El carnaval de Arlequín*, de 1924-25. En la primera de estas obras, tan calma e incluso idílica en una primera visión, hay unos monstruos, pintados con una fina grafía que ayuda a inmovilizarlos y a hacerlos así menos peligrosos para el equilibrio psíquico. Parecen excrecencias de la tierra y pueden servir de puente entre una simbología materna de tipo protector, y la manera como la parte inconsciente del superego se enfrenta represivamente con las pulsiones instintivas. Cabe señalar asimismo

la semejanza de fondo existente entre estas imágenes mironianas y la imaginería chthónica o de ánodos de aquella parte de la cerámica griega clásica, cuyo espíritu se halla influido por los misterios de Eleusis y no por el Olimpo de los dioses homéricos.

En *El carnaval de Arlequín,* igual que acaece también en la obra anterior, todos los símbolos del inconsciente colectivo y los del cultural se entremezclan en equilibrio creador con los descubiertos en el suyo propio por el pintor. El modelo es, en todo caso, el alma de Miró, y de ahí la veracidad surrealista de estas dos obras y de todas las demás de dicho período. La suerte parecía estar echada, por tanto, y sin forcejeos plásticos que dificultaren su lectura psicoanalítica. Por encima de las tensiones interiores había un velo de paz construida con esfuerzo, que tal vez no le diese la buscada calma al pintor en cuanto ser humano perdido en el mundo, pero que sí se la daba al menos a su objetivación plástica de las profundidades a las que descendía bajo su conciencia en su deseo de liberación.

Ese equilibrio se rompió pronto, no obstante, y Miró fue transitoriamente vencido por su desasosiego íntimo. Tal vez el deseo de enfrentarse a cara descubierta con sus demonios internos se inició en 1930, con sus escultopinturas en madera, íntegramente abstractas todas ellas, pero con un forcejeo formal acallado alguna vez merced a un orden externo de inspiración neoplasticista. Bastó un año más de dedicación escultopictórica para que, en 1931, el precario equilibrio se hiciese añicos y pudiese Miró en ese estallido doloroso realizar la serie de sus «Pinturas-Objeto». Se trata de un amplio repertorio de recuperación de pulsiones efervescentes que hace que esos objetos figuren con derecho propio y no tan sólo en la vertiente plástica, sino también en la psicoanalítica, entre los más importantes del dadaísmo universal. Cabe añadir que en algunos de ellos se anticipó Miró a Rauschenberg en más de tres decenios. Transposiciones fálicas, materia en bruto, candados como símbolos de autorrepresión sexual, argollas y cadenas con similar simbología, plumas de aves, alfileres y toda suerte de objetos de desecho creaban un mundo atormentado, pero ofrecían tras la destrucción una especie de tabla rasa sobre la que poder edificar de nuevo. Desde 1933 hasta 1938 retomó Miró los temas y los materiales de esa serie auroral. Fue la época de las «Pinturas salvajes», liberación del sadismo a través de una demonología que tiene mucho, en efecto, de salvaje y en la que la bidimensionalidad de la pintura puede resultar tan invasora del espacio psíquico, ya que no del real, como las cuerdas, los tubos y las telas metálicas de los objetos tridimensionales. Cabe recordar a este respecto la *Naturaleza muerta del viejo zapato,* en

la que un tenedor se clava sobre un pan con unas connotaciones sádicas de las que podía liberarse Miró a través de una obra maestra que le permitiese, tras ese choque transferido al lienzo, mantener incólume la estabilidad de su vida psíquica.

En la obra posterior puede Miró ser angélico, pero con tomas de posición en todos cuantos problemas políticos, sociales o psíquicos puedan tender a desestabilizar al hombre contemporáneo. Esa ecuanimidad creadora, pero llena de fuego interior, la logró Miró recuperando su alma de niño tras su descenso a los infiernos. A decir verdad, fue un descenso todavía más conturbador que el de sus antepasados griegos cuando le dieron forma plástica a las imágenes casi surrealistas que hacían aflorar hasta su conciencia los misterios de Eleusis. Miró se hizo así simultáneamente comprometido y angélico, pero esta posibilidad de liberación personal y social no hubiera sido tal vez posible si durante la gran crisis que atravesó entre sus treinta y ocho y sus cuarenta y cinco años no hubiese descendido hasta los abismos de su inconsciente y no hubiese hecho en ellos la luz por medio de un autopsicoanálisis, que fue simultáneamente plástico y liberador. Cabe aceptar que tras esta agonía creadora, cuyos dos últimos años coincidieron con los dos primeros de la guerra civil de España, se haya convertido Miró en una especie de pintor angélico, que mantiene viva la conciencia del bien y del mal, pero que no se deja engañar en ningún caso por sus propios condicionamientos. Esta es su gloria, y ha dejado constancia de ella en sus más recientes obras, notables en sus líneas generales no tan sólo por su calidad, sino también por su envidiable serenidad.

Miró es en la actualidad un pintor que intriga y seduce, pero a pesar de su recién recordada serenidad nos produce a veces la sensación de que, unida a la magia de sus creaciones últimas, esconde a veces en su interior un mensaje que no acabamos de descifrar. Miró parece necesitar que nos enteremos de que la alegría de vivir puede realmente conquistarse a través del conocimiento y el esfuerzo y de que en la naturaleza hay un orden que tal vez sea difícil de demostrar con pruebas racionales, pero que puede ser intuido. Ello no impide que el pintor se siga rebelando a veces, pero no ya contra el conjunto de la evolución, sino contra aspectos transitorios de su cambio perpetuo. Podría pensarse incluso que ha llegado a aceptar de manera tan limpia como el propio Baruch de Spinoza el hacerse y deshacerse en el tiempo y la identidad entre Dios y Naturaleza.

Semejante ascensión a la luz no quiere, ni mucho menos, decir que Miró se haya convertido en un pintor o en un escultor mono-

corde. Ha realizado lienzos comprometidos y tomado partido en su título en defensa de una postura política explícitamente indicada, y ha pintado algunas otras obras de textura herida o lonas embreadas en las que la brutalidad de la ejecución corría pareja con el refinamiento y la necesidad plástica de las imágenes. El color, con su gusto por los tres primarios, el verde y el negro —preferentemente este último en algunos fondos y algunas signografías— no era nítido siempre, sino que ocasionalmente se degradaba en un salpicado de cúmulos sometidos a unos ritmos fantasiosos, pero que atraían poderosamente la vista hacia los caminos que el espectador podía inventarse por entre los huecos elásticos que los separaban. El realismo de los orígenes reapareció en las esculturas recientes, en esas sillas, trípodes, grifos o sombreros embadurnados de colores puros y convertidos en elementos semiológicos de un mundo de hombres y mujeres dolientes, construido con espíritu cáustico y escasas esperanzas de salvación. Alguna de estas construcciones —así, por ejemplo, su *Jovencita evadiéndose,* de 1968— adquiría de repente en la mitad de su cuerpo morbideces novecentistas en contraste equívoco con la imperiosidad dadaísta de la mitad superior. Miró actúa en estas últimas esculturas y buena parte de sus pinturas recientes igual que un alquimista. Todo sale de todo y acaba por no saberse en dónde comienzan la mujer o el pájaro y en dónde terminan los humildes enseres o los grafismos temblorosos con los que los construye o alude. Dialoga así día a día Miró con Miró y confirma, a pesar de su heterodoxia, aquella premonición de Breton cuando en 1928 dijo que «es, probablemente, el más surrealista de todos nosotros». Nada hay, en efecto, más surrealista que afirmar simultáneamente el sí y el no de la vida, la gloria y la brutalidad del color y de la materia y la entrega apasionada al ser último de la realidad, pero no a su apariencia sensible. Surrealista es también la poesía que exhalan los lienzos y objetos de Miró y esa *Velada esnob en casa de la princesa,* que pintó en 1944 y que juega en su aparente inocencia a velar y a desvelar y a interconectar en un «como si», que puede ser el sí verdadero, los símbolos del inconsciente colectivo con los del suyo individual y a mofarse, de paso, un poquitillo de los más «imponentes», pero sin explicitarse en exceso. Sus soles paternos no se han elevado nunca sobre sus lunas maternas, pero sus ojos omnipresentes nos miran con esquematismo románico y plasticidades alquímicas. Todo sigue, si se quiere, siendo surrealista, pero dentro de una variante totalizadora cuyo único representante es el propio Miró.

CARLOS AREAN

Marcenado, 33
MADRID

MIRO, LA MIRADA Y LA IMAGEN

Una de las reacciones más frecuentes ante las imágenes de Miró consiste en preguntar qué quieren decir. A veces, la presencia de restos figurativos, un ojo, un pecho, cualquier signo reconocible contribuye a determinar respuestas, a fijar qué quieren decir esas imágenes. Mas, por lo general, se recurre a claves que poco o nada tienen que ver con la representación de lo visible empírico. En este sentido, la pintura de Miró es una de las que mayor cantidad y variedad de explicaciones e interpretaciones ha suscitado. Explicaciones de todo tipo, en las que se entremezclan los sueños con la fantasía, el recurso al subconsciente con la espontaneidad, la reflexión poética con la analítica del signo pictórico. Toda suerte de explicaciones llenan de literatura la pintura de Miró.

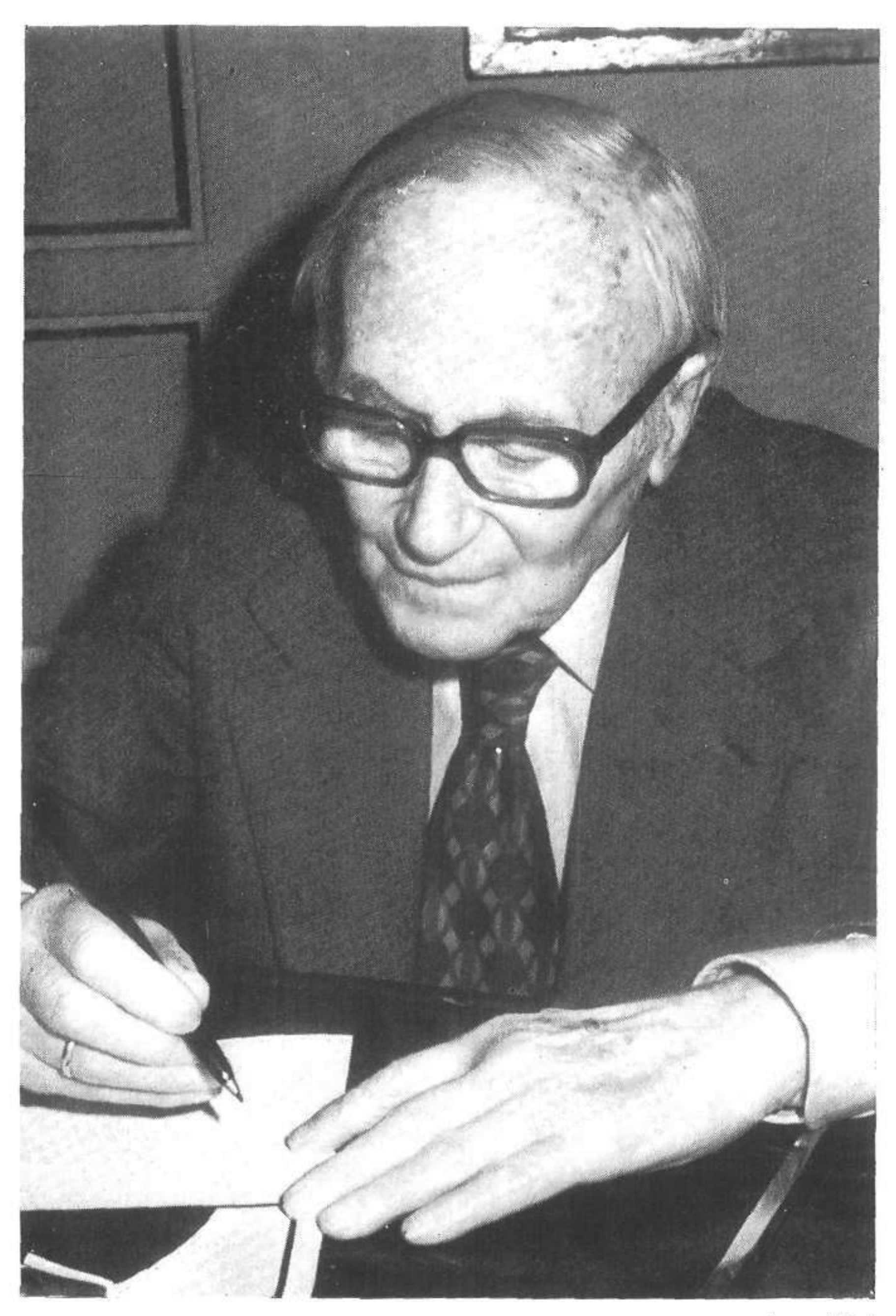
Sin embargo, su misma abundancia revela que ninguna de ellas es satisfactoria y que las imágenes se resisten a ser explicadas. Aún más: cuando vemos una imagen de Miró es difícil transmitir oralmente lo que vemos y dónde radica la importancia estético-significativa de lo que vemos. Creo que todos podemos hacer el experimento: ver una imagen de Miró y luego traducirla en palabras. El resultado es bastante pobre: o bien una descripción pormenorizada de los rasgos, signos gráficos y colores, de lo que hay en la tela, o bien una meditación subjetiva de las sensaciones provocadas por tales rasgos. En cualquier caso, nada que se parezca mucho a las imágenes y nada que sea lo suficientemente nítido, preciso y claro como para fundamentar algún tipo de teoría.

Los escritos sobre Miró no son, en general, mucho mejores; hacen lo mismo, obtienen los mismos resultados, pero con una redacción más cuidada. Sólo los textos poéticos parecen ponerse a las alturas de las imágenes mironianas —al menos, algunos—, y ello es porque no pretenden traducir cuanto crear un equivalente poético; no pretenden comentar, sino sustituir: producir en un ámbito específico —el lenguaje poético— una imagen equivalente (y a veces análoga) a la de Miró. Los versos que le dedicara Paul Eluard, las mismas

«explicaciones» de Tristan Tzara, con todo lo que no tienen de explicaciones en la acepción habitual del término, resultan mucho más ricas, expresivas y convincentes que los textos críticos y analíticos. A diferencia de éstos, los textos poéticos pretenden abrir la mirada, no cerrarla; pretenden impulsarla, no sustituirla. Esa relación original que se establece entre la imagen pictórica y la mirada tiene en ellos una «provocación».

Esta situación no es, en absoluto, exclusiva de Miró. Pasa así con gran parte de la pintura contemporánea. No sé qué puede decirse de Pollock, por ejemplo, y me resulta difícil traducir en palabras las imágenes de Tapies o los volúmenes de Chillida. Cabe decir que la pintura contemporánea suscitó una doble trayectoria: en primer término, la pérdida de la figuración trajo consigo, tras un primer momento de perplejidad, la necesidad de comprender el cuadro de una forma distinta a como hasta entonces había sido entendido. Si antes el cuadro se veía para advertir en él lo reproducido o representado, si se valoraba en atención a la adecuación de tal representación —adecuación de la imagen a la realidad empírica pintada, al motivo, según una variante «plástica» de la vieja concepción de la verdad—, ahora ha de valorarse en función de pautas y criterios diferentes, puesto que no representa nada. ¡Cómo, por ejemplo, estimar a Miró en virtud de lo que representa o reproduce! No reproduce nada, aunque sí produzca —valga el juego de palabras— una enorme cantidad de imágenes. Ello trajo consigo la necesidad de establecer nuevas pautas en la percepción y análisis de las obras de arte, introduciéndose una concepción de considerable aceptación —y de la que yo mismo he sido uno de los defensores—: equiparando la imagen artística a un texto se propiciaba la lectura del cuadro. No se hablaba de arte o imagen artística, sino de lenguaje artístico. El cuadro, la imagen, tenía un código que era preciso descifrar, y nunca mejor empleada esta palabra, porque al ser siempre, en cada estilo personal, un código nuevo, la tarea del «lector» se asemejaba más a la de quienes descrifan jeroglíficos que a la de los que leen novelas.

El desarrollo de la lingüística, su alto nivel de formalización y, en menor medida, el desarrollo de la semiótica contribuyeron de forma decisiva a la consolidación de este planteamiento: la existencia de un lenguaje artístico. Gracias a él, las imágenes artísticas comenzaron a ser investigadas, analizadas, superándose los modestos, pobres, límites en que hasta ahora se encontraban metidas la historia y la crítica de arte. Desde las consideraciones subjetivas sobre la belleza de los cuadros —consideraciones que, desgraciadamente, llenaban la boca de mis profesores universitarios—, o desde el puro descripti-



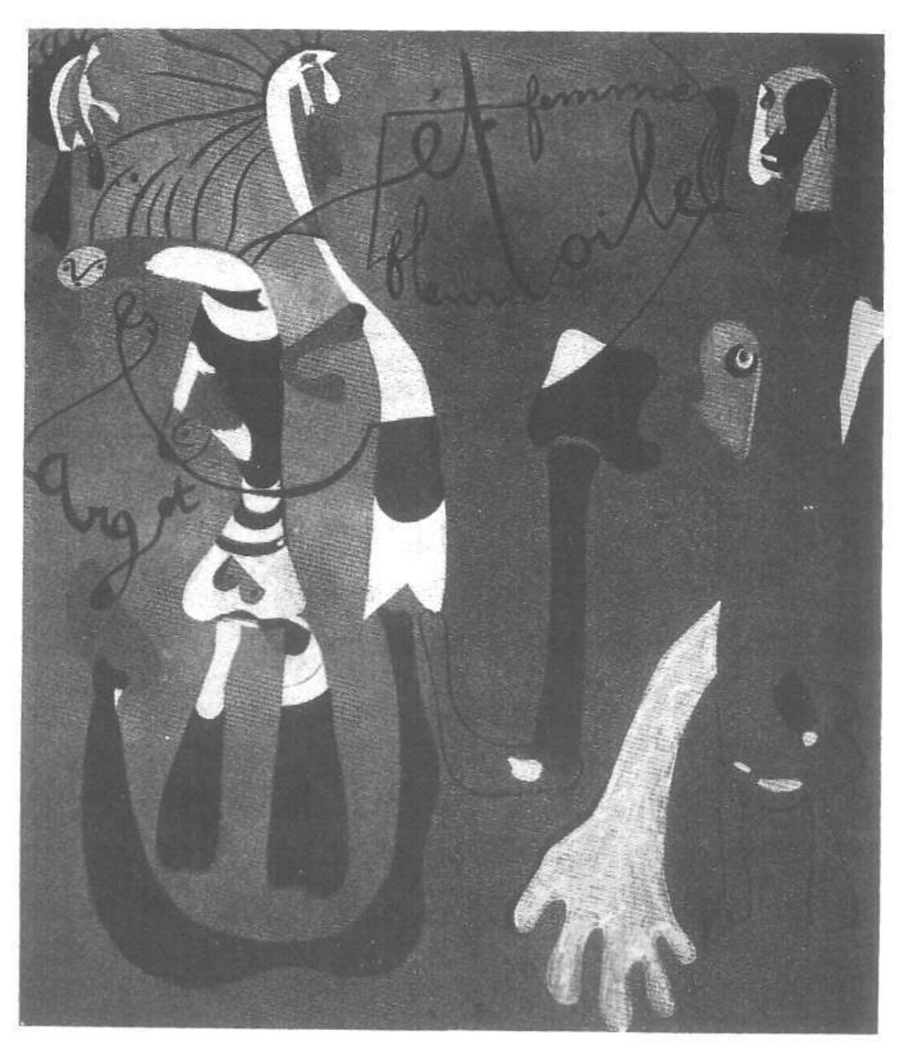
Joan Miró



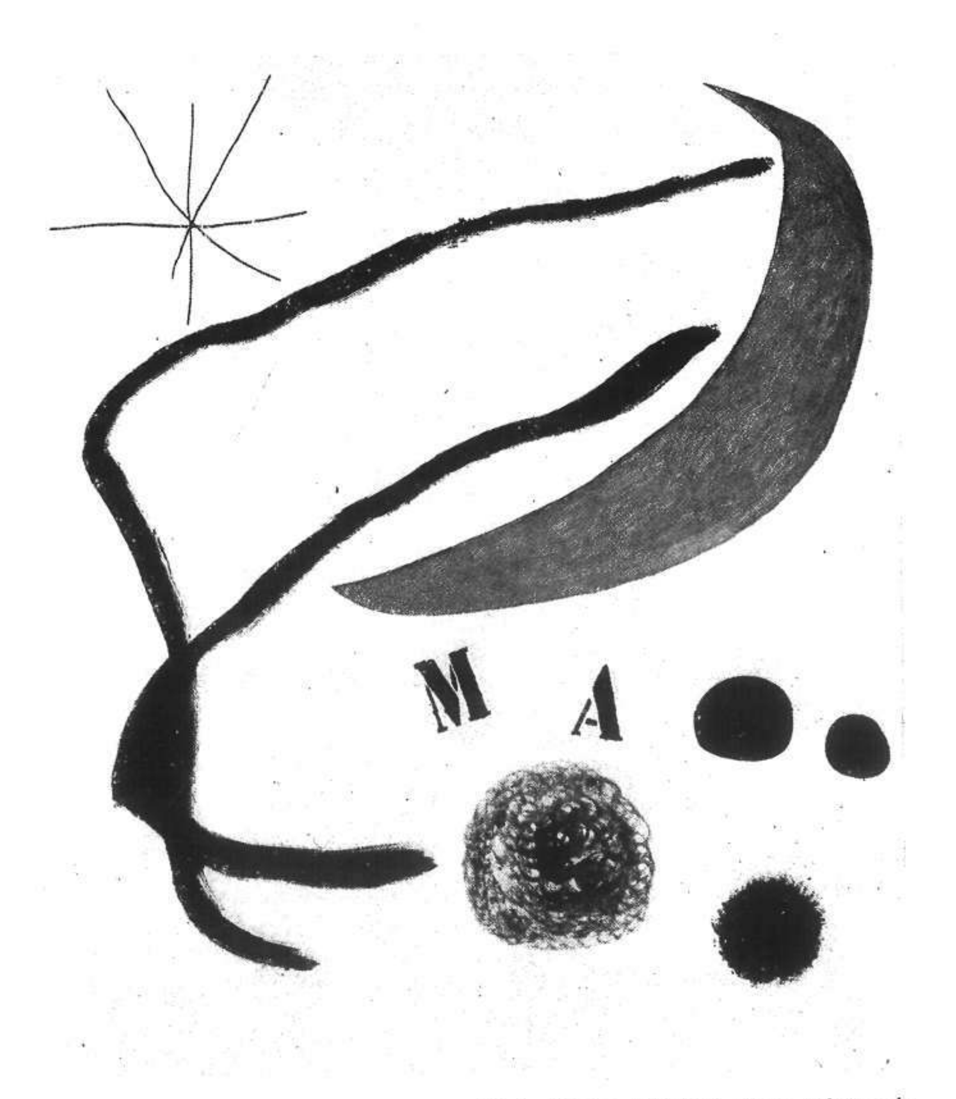
Miró: *Ermita de Sant Joan d'Horta* (óleo sobre cartón)



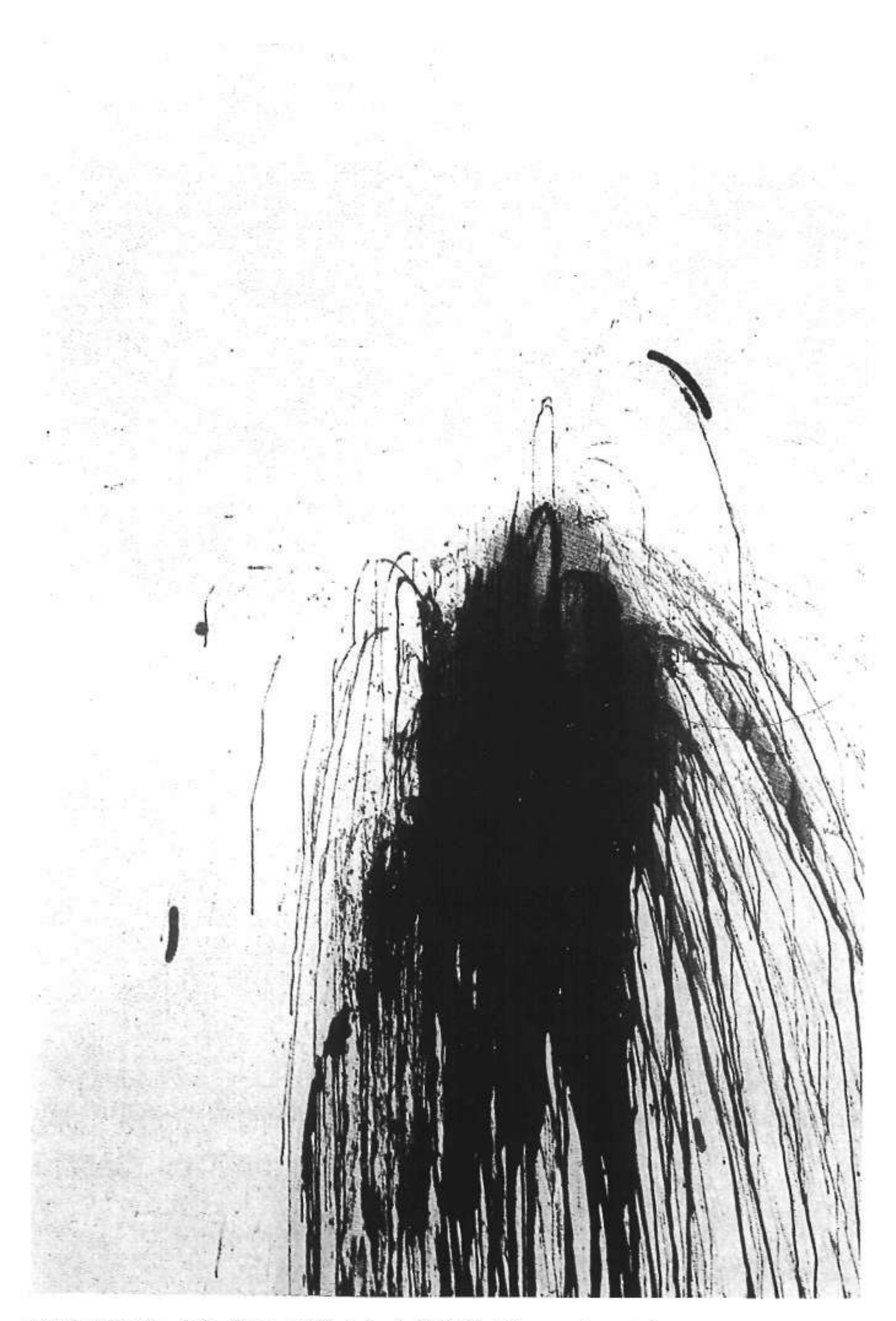
Miró: *Ampolla de vi* (1924). Oleo sobre tela



Miró: *Cargol, dona, flor, estel* (1934). Oleo sobre tela



Miró: *Poema 1* (1968). Oleo sobre tela



Miró: *Tríptic dels focs artificials 1* (1974). Oleo sobre tela

vismo empírico que sólo se interesaba por una clasificación positiva de las imágenes, hasta la búsqueda de una sintaxis de la imagen, se ha recorrido un largo camino de precisión y rigor que es justo poner de relieve.

Ahora bien, precisamente en el momento en que ese caminar alcanza, *quizá*, sus cotas más altas es cuando más claramente se ponen de manifiesto algunas de sus debilidades. Y ésa es la segunda parte de la doble trayectoria a que antes me refería.

El problema puede quedar planteado en los términos de las siguientes preguntas: ¿Qué leer en Miró? ¿Qué es lo que en sus imágenes hace el papel de texto, dónde aprehender y cómo precisar el código? ¿Cuál es la gramática de la que estas imágenes se reclaman: el diccionario, el léxico? ¿Cuáles son las reglas de su *semántica, la convencionalidad de sus signos?*

Dicho de otra forma más breve: ¿Dónde están, ahí, los rasgos que permiten hablar de las imágenes como de *textos* y *discursos?*

No parece que en ellas podamos encontrar, después del esfuerzo de la semiótica contemporánea, esos factores que hacen del lenguaje motivo apropiado de un análisis. Es cierto que podemos establecer distinciones y divisiones, reducir elementos singulares y componentes en las imágenes de Miró, pero no lo es menos que cuesta mucho fijar su pertinencia a áreas que vayan más allá de la simple configuración material de la imagen, sea artística o no. Los esfuerzos realizados en este sentido —entre los que incluyo los míos— son un fracaso fecundo, pues, aunque no lograron reducir y traducir la imagen, que es lo que finalmente perseguían, sí nos enseñaron a verla mejor, que es lo que ahora pretendemos.

Aún más, hay un rasgo del lenguaje verbal que falta completamente en las imágenes artísticas y que, de alguna manera, establece con nitidez la diferencia entre aquél y éstas. La linealidad, la sucesión temporal, la no simultaneidad, es el marco en que se desarrolla el lenguaje verbal. Los sonidos van siempre unos detrás de otros; nunca simultáneamente. Otro tanto sucede con las palabras y con los textos; de lo contrario, no sería posible la doble articulación. Con las imágenes sucede, por el contrario, de manera bien diferente. Todas las partes de la imagen se ofrecen o presentan a la vez, toda la imagen se ve de una vez; la simultaneidad es el marco de su significación. Incluso los cuadros que sucesivamente produce un artista a lo largo de su vida son unidades independientes, que tienen valor significativo en sí mismas y que, desde luego, nada tienen que ver con la doble articulación del lenguaje verbal. Sólo cuando la

imagen es una *ilustración* de una narración verbal se pliega a las exigencias de la linealidad.

Aquí habría que hacer una investigación —para la cual no es ahora el momento— sobre la linealidad en el caso de la imagen literaria, es decir, de la poesía y la novela. Yo creo que se trata de una linealidad que se niega a sí misma, que se afirma en cuanto lenguaje verbal y se niega en cuanto imagen literaria. Pero me limito a sugerir el tema, no es éste momento de desarrollarlo.

Esta negación de la linealidad propia de la imagen pictórica induce a decir que los pintores ponen en pie un *universo*. No es raro oír hablar del universo de Miró o del universo de Tapies. Ahora bien, este concepto permite dos perspectivas de acercamiento: el universo de Miró, se diría en primer lugar, está constituido por una serie de obras producidas sucesivamente; es una sucesión biográfica según la cual se va desde, por ejemplo, los cuadros de 1917 —*L'ermita de Sant Joan d'Horta* o *Nord-Sud*— hasta los de 1921-1922 —*La masía*— y de éstos a los de 1924-1925 —*Botella de vino, Pintura*—, que rompen con el surrealismo figurativo o representativo, y así sucesivamente. Esta interpretación nos impide distinguir en el universo Miró universos más reducidos, el de esos períodos señalados, con entidad propia, y, dentro de estos universos reducidos, acotar aún más hasta llegar a cada una de las obras, hasta cada una de las imágenes, elementos imprescindibles, y reconocibles, de ese universo Miró que cada una es en sí misma.

No sólo no creo que exista algún tipo de necesidad que nos impida ese proceder; pienso, por el contrario, que éste es el proceder normal del espectador y del teórico cuando busca las «claves» de la pintura del artista o, simplemente, trata de gozar de sus imágenes. Y ésta es una segunda acepción de la noción de *universo* en su pintura. El caso de Miró es, en este sentido, muy notable: lo propio de su universo alcanza casi el grado de absoluto. El espectador y el crítico se sienten, ante su pintura, como la pelota de tenis: lanzados de uno a otro raquetazo, de una a otra imagen; cuando no dan en el cuadro, en la raqueta, se salen fuera, y es falta. Para otros pintores, la falta es lo normal. Para un realista académico, el universo está fuera de la pintura, tan fuera, que la pintura no está casi en él: el mundo empírico que dice reproducir.

La de la pelota de tenis es una imagen limitada, porque no indica nada sobre un aspecto fundamental: cada vez que chocamos con la raqueta, cada vez que ésta nos envía a otra, vamos entrando mejor en el universo de Miró, vamos mirando y viendo mejor, comprendien-

do visualmente mejor las imágenes. El progreso consiste en eso, de tal modo que el zarandeo no termina nunca.

Puedo entrar en ese universo sirviéndome de un elemento cualquiera. Por ejemplo, observo que en muchas imágenes de Miró hay letras, números, restos de símbolos o indicios, como la huella de una mano o el borrón de una mancha, una salpicadura de pintura... Son todos ellos signos gráficos que pertenecen a un sistema semántico organizado, ajeno a la imagen en que ahora se encuentran. Miró no es el primero que procede así; Klee lo había hecho en algunas de sus obras más famosas, *Villa R*. Al igual que en el caso de Klee, en el de Miró el signo gráfico —aquí, la letra— adquiere una función diversa del que tenía en el sistema original: a veces, la pierde por completo; otras, la conserva; pero siempre sobre el supuesto visual de que para el receptor, para quien se acerca al cuadro, es una letra, y, como tal, vista «en primera instancia». En *La botella de vino* (1924), las dos primeras letras de la palabra «vino» —*vi*— aparecen sobre la botella cumpliendo una doble función: designar, de acuerdo a su papel semántico original, el objeto botella y el tema del cuadro, e incorporarse, como un motivo iconográfico más, al conjunto de elementos o grafías que constituyen la imagen. Esta doble función está mucho más acentuada en *Caracol, mujer, flor y estrella* (1934), lienzo en el que estas cuatro palabras se incorporan plenamente, adaptándose incluso al ritmo gráfico, al conjunto de la imagen, designando simultáneamente los restantes motivos que la constituyen. En *Poema I* (1968) y en otros cuadros del mismo año, sin embargo, las letras que aparecen no tienen, al menos a primera vista, una función lingüística, sino plástica. No obstante, se cuenta con la convención a la que el receptor-lector está sometido, que aporta cuando mira el cuadro: son letras (elementos de un sistema lingüístico), de tal forma que se establece un juego de referencias: Miró *descubre* una nueva función, una función plástica, en signos lingüísticos; descubre un nuevo punto de vista para mirar las cosas, un punto de vista no habitual, no convencional, en una especie de ejercicio de limpieza, de eliminación de convenciones.

Este proceder del artista no se limita a las letras o las palabras; se extiende a los restantes elementos de la imagen. Hay una serie de motivos mironianos constantes: las estrellas, la luna, el sol, la firma, el pecho de mujer, los ojos, etc. La firma, por ejemplo, que es una marca, una seña de identidad, se convierte con su grafía en un elemento más de la imagen, crece, aumenta de tamaño, o disminuye, se mutila o entrelaza con otros motivos en función de exigencias plásticas inéditas. En este punto deseo señalar una coinci-

dencia: también la firma de los niños que acaban de aprender a escribir pertenece al mundo plástico del dibujo que firmen; es un elemento más, con el mismo «estilo» que las cosas, los soles, los animales y los árboles que han dibujado. Después, esta característica se pierde, y la firma se aloja en el mundo de las marcas y del lenguaje verbal.

Parecido es el proceder mironiano con los motivos a que antes aludí. Un sol o una estrella son motivos iconográficos que representan o referencian a un sol y una estrella empíricos, un pecho de mujer referencia a una mujer, y un ojo, a un ser humano. Al igual que sucedía con las letras, el receptor está sometido a ese juego de convenciones y, al verlos en el cuadro, sitúa todos estos motivos en el ámbito de los sistemas de representación y comunicación a que originalmente pertenecen: *reconoce* una estrella, un árbol, un sol, un pecho, una mano... Mas ese reconocimiento no es el final de su mirada; con él no ha visto el cuadro. Todo lo contrario, si se queda en él, no lo verá nunca. La percepción consiste justamente en saltar por encima de tal convención, trascender el puro registro empírico de las cosas: todos esos motivos poseen aquí una función plástica diferente, incorporándose a la imagen y mostrándose entonces como imágenes diversas. Ahora yo *aprendo* a ver una estrella, un sol, una mano, un ojo, un pecho, de otra manera; fuera de la mirada convencional. Ahora yo aprendo a ver todos esos signos no como referentes de algo que no son, sino como referentes de sí mismos en cuanto signos plásticos.

En este punto cabe decir que Miró ha planteado pictóricamente dos problemas: ha cuestionado la percepción tradicional de la obra de arte, que se ofrecía siempre como una forma de reconocimiento —aquí hay una cara muy bien pintada, este perro parece salirse del cuadro, como aquel pájaro...—, pero no ignorándola, sino tomándola como punto de partida. Y, en segundo lugar, descubre las posibilidades perceptivas de las cosas: de la misma manera que las imágenes artísticas pueden verse de una forma no convencional, también las formas pueden verse de forma no convencional; también pueden verse, en el sentido fuerte de la palabra: entonces el mundo no es el motivo de un reconocimiento, sino de un descubrimiento y una presentación.

Hay una tercera clase de elementos en las imágenes de Miró: aquellos que podemos considerar como signos gráficos sin ningún tipo de significado o con significados secundarios (por ejemplo, unas manchas pueden ser la «representación» de unas salpicaduras, de borrones, pero son, ante todo, formas coloreadas); tal sucede en mul-

titud de grafías y masas de color, líneas, incluso con los mismos motivos, los más elementales, que proporciona la misma materia y la misma técnica con que están realizadas las imágenes. En algunas ocasiones, Miró establece asociaciones significativas, de tal manera que, pongamos por caso, unas salpicaduras puedan ser las estelas de los fuegos artificiales —*Tríptico de los fuegos artificiales* (1974)—, pero, de cualquier manera, continúan siendo salpicaduras.

La tradición de la pintura había venido concibiendo tales elementos como *componentes*, es decir, como motivos cuya individualidad y singularidad debe desaparecer en el conjunto que configuran, de la misma forma que el artificio técnico de la perspectiva debía desaparecer en la representación de la apariencia de la tercera dimensión. Esta no es una característica de la concepción tradicional de la pintura, sino también de otras instancias de comunicación; por ejemplo, el lenguaje verbal, donde los elementos simples, los fonemas, desaparecen subsumidos en la palabra y el sintagma, es decir, en los conjuntos significativos.

¿Qué hace Miró con todos estos elementos? Hace algo similar a lo que había hecho con las palabras, las letras y los motivos iconográficos: altera su función, elimina esa subsunción y los pone en primer plano; pone en primer plano un color o una línea, un círculo que no se refiere a nada que no sea él mismo, una construcción de líneas y colores, de masas, que no poseen referencia alguna ajena a la propia construcción plástica. Y también otra vez vuelve a jugar la misma suposición: la convención con que el receptor se acerca al cuadro establece una articulación inédita entre la vieja y la nueva percepción.

En todos los casos, Miró se reclama de un orden visual, no lingüístico-verbal y conceptual. En todos los casos, en el universo creado por las imágenes del artista, late un supuesto respecto del cual la pintura es: existe un orden visual convencional, de la misma manera que hay un lenguaje verbal convencional, de la misma forma que hay usos y costumbres, pautas de comportamiento y concepciones convencionales, resultado del devenir histórico. Ese es el patrimonio en que se construye la imagen y la percepción artísticas, no como su reproducción, sino como su trascendencia; no como su negación —no hay posibilidad de subir a los cielos tirándose de los pelos, bien lo mostró Kant—, sino como su superación. Dicho de otra manera, la percepción no es ingenua ni natural; es cultural e histórica y, por ello, convencional. El orden de la percepción y la visión es ya una forma de acercarnos a la realidad, y para el común de las personas, una forma establecida (natural, se dice), apren-

dida y convencionalizada (al igual que sucede con los lenguajes). La tarea del pintor, de Miró, consiste precisamente en poner en tensión semejante orden de convenciones, descubriendo posibilidades perceptivas donde sólo había rutina visual, descubriendo un mundo donde sólo había patrimonio y depósito. En términos más técnicos: el artista devuelve a la mirada y la imagen su perdido valor de uso.

Ahora es legítimo afirmar que las imágenes de Miró no dicen nada del o a propósito del mundo, dicen, presentan un mundo.

VALERIANO BOZAL

Castelló, 9
MADRID

JOAN MIRO

1. ORIGENES

El encuentro de Miró consigo mismo se inicia tras el hallazgo del surrealismo, que constituirá la justificación de su obra y el único camino viable para la manifestación de su verdadero ser.

Sus primeros lienzos surrealistas datan de 1923-24. Hasta ese momento su obra catalogada podría reunirse en dos períodos: en el primero, de 1914 a 1918, se advierte una marcada influencia de Cezanne y de los *fauves*, aunque amalgamado en un *fauvismo* muy personal. En las obras finales de este momento aparece ya una personalidad que, desprendiéndose de la imitación, va cobrando vida propia. Tal es el caso de, por ejemplo, *Huerto con asno* (1918), en el que tanto el color como la minuciosidad de la factura anuncian ya el carácter que presidirá las obras inmediatamente posteriores.

En el segundo período —1919 a 1922— pinta con un realismo preciso y minucioso que se expresa cargado de influencias cubistas, pero su cubismo es pronto superado por una propensión muy franca al color. Este cambio se corresponde con un fenómeno general —relacionado con el arte de Matisse y que afecta también a Braque y a Picasso—, con el que Miró toma contacto durante sus estancias en París, en donde pasa los inviernos a partir de 1920.

Esta semiciudadanía parisiense determina también su toma de contacto con Dadá. El dadaísmo, movimiento que surge durante la Primera Guerra Mundial en contra de todos los valores establecidos, proclama la inutilidad de la razón, mientras aporta nuevas concepciones basadas en la creencia de la fecundidad del azar y lo irracional. Desea ridiculizar lo que juzga ídolos de la sociedad y, entre ellos, el arte. Intenta arruinar la misma noción de arte. En este aspecto no busca en ningún momento emocionar con sus obras, sino producir un choque violento que lleve la confusión a los espíritus.

El resultado de estos contactos de Miró con el dadaísmo —que se redujeron a asistir a sus manifestaciones sin tomar parte en ellas—,

se asume en su obra mucho más tarde, entre los años 1928 y 1931, a través de una voluntad antipictórica, en contra, incluso, de la propia noción de pintura. En aquel momento sólo determinaron la decisión de apartarse de las convenciones tradicionales y buscar su propio camino. Ese estado de ánimo originó lienzos como *La masía* (1921-22), obra cumbre de la etapa detallista.

En 1923 sufre una crisis que supera con ayuda de los poetas que al año siguiente se agruparán bajo el signo del surrealismo.

El movimiento surrealista se gesta en el seno de Dadá a partir de 1921, fecha en la que se supera la fase meramente destructiva y se inicia una actitud más metódica de investigación del inconsciente, emprendida por Bretón, Aragón, P. Eluard, Soupault, R. Desnos, M. Ernst, P. Unik, etc. Es Bretón el que da la primera formulación definidora del movimiento en su *Manifiesto surrealista* (1924), en donde describe el surrealismo como «automatismo psíquico puro mediante el cual uno se propone expresar, sea verbalmente, o por escrito o de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento, en ausencia de todo control ejercido por la razón y al margen de toda preocupación estética o moral».

Basándose en las teorías psicoanalíticas de Freud, consideraba la personalidad humana escindida en dos partes, una consciente y otra inconsciente. La primera se juzgaba un estorbo que impedía liberar todas nuestras posibilidades latentes. La única manera de romper las ataduras de la razón era tener acceso al inconsciente, en donde se contienen todos los elementos instintivos que la evolución social ha reprimido, pero que no por ello son menos auténticos ni menos válidos. De ahí el interés en explorar sistemáticamente el inconsciente y en proyectar nuevas luces sobre las profundidades ocultas del hombre. El inconsciente, abordado a través del sueño, entrega sus secretos psicopatológicos. El pensamiento, en ausencia de todo control ejercido por la razón y al margen de toda preocupación estética o moral, es libre. El objetivo consistía en reunir el sueño y el pensamiento libre en un intento de encontrar una superrealidad experimentable y comunicable.

La obra plástica era, simplemente, un medio más de alcanzar, explorar y representar esa zona subyacente. El problema estético no entraba en las preocupaciones de aquel grupo cuyo afán, según expuso Bretón en el segundo manifiesto (1929), era: «no ya esencialmente producir obras de arte, sino iluminar la parte no revelada y, sin embargo, revelable de nuestro ser, donde toda belleza, todo amor, toda virtud que apenas conocemos luce de una manera intensa.» El arte será, pues, un método más de conocimiento y su temática será

la proporcionada directamente por el inconsciente. La obra plástica «se referirá a un modelo puramente interior o no existirá», afirma A. Bretón.

No se proponían, por tanto, crear obras de arte, sino conseguir *documentos psicológicos*, importando muy poco la elección de medios. Esto explica que cada uno pintase como quisiera, con la única condición de que revelase con audacia, e incluso con método, sus propias profundidades, al margen de toda referencia escogida. El arte era el campo de aplicación de dos métodos de aproximación que acababan de ser descubiertos y que conducían a caminos muy distintos:

A) El *automatismo*, en el que la *mano*, *desvinculándose* de la conciencia, depende directamente del inconsciente y traduce sus impulsos por medio del grafismo de una manera mecánica e instintiva.

B) La desorientación reflexiva, que intenta sugerir la experiencia desconocida mediante la asociación insólita de imágenes del mundo normal, a la vez que pretende insinuar en el mundo de las apariencias habituales un poder de emoción que, por el choque que provoca, aporta un eco de la angustia en que se ha sumergido el explorador de las profundidades.

La obra de Miró pertenece al campo de lo instintivo. Participa principalmente del grafismo y de sus invenciones imprevistas. Sus trazos registran los impulsos, las intensidades y modulaciones de una fuerza que surge. Sigue la escritura automática, que al dictado interior se desarrolla en un trazo dibujado, con inflexiones expresivas y del que la imagen se deduce sólo de un modo incompleto.

Su adhesión al surrealismo no significó la aceptación total del rígido automatismo preconizado por Bretón, ni la marginación de los problemas estéticos. En realidad sus pinturas oníricas irritaban al grupo surrealista por sus calidades pictóricas.

Una vez que Miró adquiere conciencia de los inagotables recursos de la imaginación y de lo irracional, se organizan definitivamente las formas de su arte: traslada al lienzo sus imágenes alucinatorias, convirtiendo cada cosa en una figura simplificada, casi un signo, que la comenta maliciosamente a la vez que la evoca. Renuncia a la tercera dimensión, inventando una bidimensionalidad personalísima y poderosamente ornamental. Y asocia los signos gráficos con los del color, en composiciones a las que su espíritu inventivo aporta una fecunda fantasía.

La primera obra en la que hallamos un modo diferente de abordar la realidad es *Tierra labrada* (1923-24), visión fantasmagórica de

elementos oníricos, animales contrahechos y asociaciones insólitas, representadas en formas figurativas, esquematizadas o abstractas y con unas proporciones irreales, procedimiento común a toda creación fantástica. Es una obra en la que aparecen, como reminiscencias de la etapa anterior, la minuciosidad, la abundancia de detalles y un color que aún no se ha liberado, pero en la que aflora ya esa indescifrable unión entre lo imaginario y lo real, que seguirá siendo el principio de toda su obra.

2. EVOLUCION PICTORICA

Miró se ambienta rápidamente en esa nueva toma de conciencia que afecta a las fuentes más profundas y, hasta entonces, más incontroladas de la creación artística. En ese mismo año de 1924 elabora una serie de pinturas en las que la iconografía está representada por medio de signos y de símbolos, organizados en estructuras más o menos complejas. En unos casos realiza la pintura mediante una economía de elementos significativamente relacionados entre sí, como *Maternidad*. Otras en composiciones más complejas, como, por ejemplo, *El cazador*, construido con un trazado airoso que caracterizará el aspecto automático del arte de Miró. Entre las composiciones más detallistas se encuentra *El carnaval del arlequín*, que cierra esta etapa breve, pero esencial, de descubrimiento de una escritura imaginaria que ha revelado un mundo personal y maravilloso.

Miró, igual que Klee y Arp, marca la pauta para crear un vocabulario de signos pictóricos con resonancias mágicas. Consideramos que la relación del signo con el significado es mágica cuando, a través del signo, se pretende operar sobre lo real de una manera oculta, sin desvelar por completo la correspondencia entre el signo y lo significado.

No existe símbolo propiamente dicho si preexiste un significado. Pero los símbolos de Miró gozan de libertad porque no proceden de ningún código, ni se hallan sometidos a sintaxis o relación determinada alguna. Al principio se desarrollan al ritmo caprichoso de la escritura, pero también se fragmentan y se acercan al pictograma cuando el autor se deja llevar por su amor a lo concreto. Estos signos, en los que van mezclados reminiscencias de las artes primitivas y morfologías de inspiración orgánica, no apelan a una simbólica razonada, sino a un reconocimiento intuitivo de las fuentes originales. Cada uno se mueve con holgura en diversos planos, encarna a la vez los elementos y las sensaciones de placer o espanto que afligen al

hombre. Los símbolos de Miró se mueven en el plano de lo emotivo. Son una experiencia vivida y un modo de conocimiento.

También corresponden al ámbito surrealista los cuadros-poema, en los que la imagen se integra con palabras y frases poéticas. El más célebre es *El cuerpo de mi morena porque la amo como mi gata vestida de verde ensalada como el granizo es igual* (1925).

Conmovido por vivencias similares crea, entre los años 1925 y 1927, casi un centenar de pinturas envueltas en una atmósfera onírica a menudo cargada de angustia y de erotismo y en las que formas fluctuantes, sugeridas por el trazo o la mancha, se ciernen sobre fondos monocromos.

Más serena es la entonación de los cuadros pintados durante el verano de 1926-27 en Montroig, como *Personaje que arroja una piedra a un pájaro* o *Perro que ladra a la luna,* en los que los fondos turbios y tumultuosos han sido sustituidos por una tranquila bipartición del cielo y la tierra mediante la línea del horizonte.

Un viaje a Holanda en 1928 le inspiró la serie de los interiores holandeses. En estos lienzos, en los que recrea originales flamencos de los siglos XVI y XVII según las más estrictas reglas de la transformación fantástica, insiste en la antigua multiplicación del detalle, la factura íntima y la situación anecdótica. El mismo proceso de transformación poética se verifica en 1929 en los retratos imaginarios, tales como *La Fornarina,* basada en la conocida obra de Rafael, o *Retrato de una dama de 1820,* basada en una de Constable. En ellas asistimos a una simplificación de la factura y una acentuación en la sobriedad del color.

Una aridez creativa excepcional muestran los lienzos de 1930, debido a la crisis que sufre Miró entre los años 1928 y 1931, determinada por una voluntad polémica de origen dadaísta contra la propia noción de pintura. En una entrevista publicada en *L'Intransigeant,* Miró habla de asesinato de la pintura que, en esencia, no es más que la impugnación de la suya propia, de la transfiguración poética de la realidad.

El punto de partida para volver a pintar es el rigor con que trabaja sus *Construcciones,* realizadas, en esas mismas fechas, con objetos encontrados. Es muy significativo que los 18 grandes cuadros de 1933 estuvieran precedidos por sendos estudios de «collages», integrados por objetos faltos de toda poesía. Pero a partir de ellos Miró desarrolló esos lienzos que se apoyan en un gusto abstracto por la forma y el color, cuyas calidades plásticas sobrepasan el significado de la representación.

Una gran desazón espiritual revelan las obras realizadas entre 1934 y 1938, época conocida como «período salvaje». Las representaciones son figuras monstruosas, estilizadas en formas orgánicas elementales. El color adquiere gran importancia y singular viveza, como *Hombre y mujer ante un montón de excrementos* (1936), en el que la atmósfera alucinante se acentúa con los juegos de colores. El propio autor explica (*): «Para lograr una atmósfera fuertemente dramática no me bastaba sólo con el dibujo: la máxima agresividad la obtenía sobre todo por el color.»

Uno de los puntos culminantes de este período trágico es *Naturaleza muerta con zapato viejo* (1937). Expresa tal angustia ante la guerra civil española, que afecta a la conciencia incluso en sus relaciones con los objetos cotidianos, que se hacen obsesivos y amenazadores; al propio tiempo el color violento y las gigantescas sombras simplificadas acentúan la atmósfera de dramática pesadilla.

Durante los años 1939-1940, la crisis se resuelve con la evasión. «Sentía un profundo deseo de evasión —declararía Miró a Sweeney—. Me encerraba en mí mismo daliberadamente. La noche, la música y las estrellas comenzaron a desempeñar un papel de primer plano en la sugestión de mis cuadros.»

De la noche, la música y las estrellas nacen en 1940-41 la serie de 23 *Constelaciones* que señalan un proceso de intensificación de la grafía, dentro de un espacio íntegramente utilizado y cubierto por multitud de signos, cuya aparente dispersión disimula un orden riguroso.

En un intento de depurar su estilo crea en los años siguientes (entre 1942 y 1944) una pléyade de obras sobre papel: acuarelas, gouaches, pasteles y dibujos, alrededor del tema *Mujer, estrella, pájaro.*

Las cerámicas y esculturas que realiza en estos años determinan una simplificación de la factura y una revalorización del espacio, que en las telas pintadas entre 1945 y 1946 se manifiesta en unas formas sígnicas construidas de un solo trazo. El color, distribuido en manchas muy pequeñas, es el imprescindible.

Por entonces Miró afronta la decoración mural. En 1947 realiza la pintura mural para el Terrace Plaza Hotel de Cincinnati, y en 1950-51 el panel para la Harvard Graduate School de Cambridge, EE. UU.

Entre 1954 y 1959 construye una serie de objetos —esculturas y cerámica— dominados, más que en ningún otro momento, por el juego, la fantasía y el humorismo.

(*) «Revelaciones de Joan Miró sobre su obra». Gazeta Ilustrada. Barcelona, 23 de abril de 1978.

Su interés por el Extremo Oriente le empuja a buscar simplificaciones que culminan en una especie de ideogramas. En sus últimas obras los signos se hacen más importantes y los colores más graves. En 1960 pasa del grafismo brutal a una forma evasiva, casi etérea. En los dos años siguientes, con una sola línea, desarrollada sobre un fondo monocromo, realiza obras monumentales de gran formato. A partir de entonces se acentúa la importancia del hecho gestual, que se desarrolla mediante una grafía sumaria, áspera e incluso violentamente expresiva.

En este sentido la exposición más sencilla y reveladora nos la proporciona el propio Miró en su texto *Yo trabajo como un hortelano*. Dice así:

> «Experimento la necesidad de alcanzar el máximo de intensidad con el mínimo de medios. Esto es lo que me ha conducido a dar a mi pintura un carácter cada vez más despojado.
>
> Mi tendencia al despojamiento, a la simplificación, se ha ejercido en tres dominios: el modelado, los colores y la figuración de los personajes.
>
> En 1935, en mis cuadros, el espacio y las formas aún parecían modelados. Todavía había claroscuro en mi pintura. Pero, poco a poco, todo esto ha desaparecido. En torno a 1940, el modelado y el claroscuro fueron enteramente suprimidos.
>
> Una forma modelada es menos sorprendente que una forma sin modelar. El modelado impide el choque y limita el movimiento a la profundidad visual. Sin modelado ni claroscuro, la profundidad no tiene límite: el movimiento puede extenderse hasta el infinito.
>
> Poco a poco, he llegado a no emplear sino un pequeño número de formas y colores. No es la primera vez que se pinta con una gama muy reducida de colores. Los frescos del siglo X fueron pintados así. Para mí, son algo magnífico.
>
> Mis personajes han experimentado la misma simplificación que los colores. Simplificados como están, resultan más humanos y vivos que si estuvieran representados con todos los detalles. Representados con todos los detalles, les faltaría esa vida imaginaria que lo agranda todo.»

3. GRABADO Y ESTAMPACION

El grabado, con sus propias exigencias, es para Miró un medio de expresión de incontables posibilidades e infinitas variaciones.

Desde sus primeras litografías —unas para *Cahiers d'art* y otras para *L'arbre des voyageurs*, de Tzara—, que datan de 1930, y sus primeros aguafuertes —para *Enfances*, de Georges Huguet—, de 1933, se da cuenta de la posible consecución de unas calidades de máxima eficacia en una obra como la suya, plena de signos e ideogramas.

A partir de ese momento su labor de grabador y de estampador queda plasmada en una serie de aguafuertes y litografías en las que intensifica la alegría mágica de su pintura. Salta sobre las convenciones de cada género y en su búsqueda constante de los medios expresivos más adecuados, no teme incorporar al aguafuerte técnicas tomadas de otros procedimientos tales como el aguatinta, la punta seca o el carborundum. La litografía es su medio de expresión gráfica más habitual, pero sus serigrafías son igualmente reveladoras. En el aguafuerte consigue algunas calidades muy personales mediante texturas de barniz blando.

La evolución de su obra gráfica, igual que el resto de sus trabajos, camino hacia la máxima simplificación. En las series grabadas puede apreciarse ese deseo continuo de volver a un primitivismo purificado. Desde la serie de Barcelona hasta las más recientes encontramos la insistencia, las variantes sucesivas, la utilización alternada de gamas y los añadidos pertinentes al primer original, en un camino hacia formas que son pura insinuación.

El copioso número de sugerencias aumenta la complejidad de la obra gráfica. El mayor bloque de estos trabajos pertenece a un período en que los valores de síntesis han ido adquiriendo preponderancia sobre los de análisis. Permanece la mitología de siempre —estrella, mujer, árbol, sexo, sol y luna—, pero convertida en un encadenamiento de signos indicativos. El grafismo se hace más contundente y explosivo. El mismo procedimiento mecánico facilita estas explosiones que son también el deseo de una presencia alucinada de las cosas. La línea es una existencia que se basta a sí misma, plena de posibilidades y variaciones interminables. El equilibrio de su nítida y rica selección cromática, atemperada con manchas de un negro profundo y por el blanco de los fondos, dan como resultado una serenidad llena de fuerza.

Entre las obras relativamente recientes sobresalen varias carpetas y álbumes de notable significación. En las estampaciones litográficas, que son la mayor parte, resplandece esa magia espacial y formal y ese dominio de las distancias y las relaciones entre forma y forma o entre éstas y el fondo, que presta un sello inconfundible a esas creaciones suyas. Las colecciones al aguafuerte, realizadas algunas de ellas con la colaboración del aguafortista mejicano Juan José Torralba, muestran el dominio alcanzado por Miró en el grabado en hueco. A veces produce roturas en tensión inestable que le permiten obtener emotivos efectos de relieve estampado en seco.

En los últimos años la voluntad de investigación de Miró se hizo más patente no sólo en las litografías sino también, de manera muy especial, en el grabado. Para ello ha mordido con más profundidad la plancha de cobre o cinc en el aguafuerte y ha dominado las posibilidades de las resinas y de las fusiones cromáticas, con las que obtiene a veces unos resultados que hacen pensar en las disoluciones coloidales.

De forma esporádica Miró realizó una serie de carteles cuya aportación consistió más en una depuración de la forma que en la imposición de una nueva signografía o una nueva ordenación del espacio.

4. ESCULTURA

En el conjunto de obras producidas por la fecunda actividad creadora de Miró, los objetos escultóricos constituyen una parte esencial aunque mucho menos valorada y comprendida que su pintura.

Su actividad escultórica, que comienza en 1928, se inicia con el propósito surrealista de mirar el mundo con ojos nuevos, haciendo tabla rasa de las normas, principios y valores de la tradición estética. Realiza entonces —especialmente a partir de 1930— montajes objetuales sorprendentes que parten de la nada, es decir, que surgen ante una voluntad de negación de ideologías artísticas y de pretensiones estéticas o decorativas. Sin embargo, se evidencia en ellos un deseo de juego trascendente y un esfuerzo de concentración plástica.

En 1944 inicia una serie de esculturas en cerámica, en colaboración con Llorens Artigas, en las que abundan las masas blandas y las formas en continuo estado de metamorfosis.

Es a partir de 1966 cuando realiza su aportación fundamental a la escultura con la elaboración de los bronces fundidos a la cera perdida, muchos de ellos pasados a la materia definitiva sobre montajes objetuales. La unificación de las materias de los objetos cotidianos —y casi siempre humildes— que Miró elige, manipula y hace pasar al bronce, produce una transformación violenta y radical que desemboca en una insólita expresividad de lenguaje.

Imbuido por la idea de la metamorfosis, materializa elementos biomórficos y formas de significado impreciso, distribuidas en una nueva organización del espacio, en la cual el elemento masa se valora de manera diferente.

El propósito de esta escultura es vario. Por una parte desea renovar el tacto y la visión, advirtiéndonos de la profunda diferencia que existe entre lo real y lo realista. Frente a la tradición, repeti-

ción estéril y agotada, experimenta nuevos métodos y procedimientos de lenguaje artístico, en la búsqueda de una identidad, mediante una confianza total en la intuición y en la subjetividad creadora. Así el arte se entiende como un compromiso del hombre consigo mismo y con la vida.

Las ideas del surrealismo tuvieron una influencia decisiva en la escultura de Miró. Es indudable que pasada la euforia de los años iniciales derivó hacia concepciones más subjetivas. Sin embargo, la herencia surrealista, al menos en algunas de sus premisas fundamentales, incorporada ya a la personalidad de Miró como parte integrante de sus ideas, no le ha abandonado.

La obra de Miró ha contribuido decisivamente a la renovación de los elementos plásticos escultóricos dentro del amplio espectro de las vanguardias clásicas (expresionismo, cubismo, futurismo, abstracción —informalismo y constructivismo—, dadaímo, surrealismo, y nuevo humanismo expresionista de postguerra), coautoras de la innovación y enriquecimiento de la escultura contemporánea.

5. CERAMICA

La seducción que ejerce sobre Miró el contacto con la materia y los elementos primarios le llevó a iniciarse en la cerámica.

Su obra cerámica propiamente dicha comienza, en colaboración con Llorens Artigas, en el mismo año 1944 en que habían realizado conjuntamente sus primeras esculturas en barro. El impulso de mayor importancia —exceptuando los murales— se da entre 1953 y 1957 con la realización de una nueva serie en la que interviene, además de Llorens Artigas, su hijo Juan.

Como cada vez que aborda un material nuevo, Miró desea agotar todas sus posibilidades. Elabora toda suerte de objetos —vasos, placas, huevos, platos, antiplatos...— que decora con una asombrosa economía de medios. El vocabulario formal está usado con tal poder de síntesis que sus esquemas evocan las representaciones signográficas. El color se produce como una explosión fulgurante aunque poderosamente sabia en sus efectos. En todo momento los valores pictóricos se apoyan en las vibraciones y texturas de los materiales empleados.

Todo este mundo de fantasía es consecuencia de la atenta observación de los seres, pequeños o grandes, que le rodean, y de los objetos, cuya inmovilidad sugiere a Miró una serie de movimientos que aportan una vida misteriosa a la materia inerte.

Con un enfoque totalmente diverso al de la realización de los pequeños objetos aborda Miró, siempre en colaboración con Artigas, la tarea de las cerámicas murales. En su artículo «Ma dernière oeuvre est un mur», publicado en *Derrière le miroir,* se expresa así: «El arte mural es lo contrario de una creación solitaria. Aunque hay que salvaguardar la personalidad propia, también es preciso comprometerla profundamente en la obra colectiva.»

En 1958 terminan el *Muro del sol* y el *Muro de la luna* para el edificio de la Unesco en París, en cuyo alargado despliegue de formas hay ecos, o quizá afinidades electivas, de las pinturas rupestres, de los frescos románicos catalanes y del Parque Güell, de Gaudí. Hay en ambas obras un equilibrio expresivo entre el relativo respeto al contexto arquitectónico y la necesidad de que los murales exentos mantengan al mismo tiempo su propia expresividad.

Más alta calidad revela la cerámica mural encargada en 1960 por la Universidad de Harvard, en sustitución de un panel pintado en 1950-51, actualmente emplazado en el Fogg Art Museum, Cambridge. Esta obra, ejecutada sin boceto, es una creación excepcionalmente libre, en la que un grafismo espontáneo se une a la sugestión de las manchas y de los materiales.

En 1964 la Handelshochschule de Saint-Gall, en Suiza, había encargado la decoración de sus muros a diversos artistas, entre ellos Miró. El friso que le había correspondido era un largo panel en el que la visión está interrumpida por columnas. Se resolvió con una pintura signográfica de grandes caracteres que pueden leerse fácilmente a través de estos obstáculos. En este nuevo acierto la integración en el ámbito arquitectónico resulta evidente y destaca por su fluidez y su ritmo.

En enero de 1966, Miró y Artigas comienzan otra cerámica parietal para el Solomon R. Guggenheim, de Nueva York. En el muro cóncavo, como todos en este museo, los caracteres están grabados en forma de incisiones que apenas necesitan del color, aplicado, por otra parte, en la medida de lo imprescindible, para conferir esa sensación de movimiento leve y airoso.

Todo lo contrario es el mural cerámico para la Fundación Maeght (1968), en el que grandes formas pesantes llenan la superficie pictórica, encuadrando zonas de colores, tan vivos, que iluminan en su pequeñez las grandes masas neutras.

Para la exposición Internacional de Osaka pinta directamente sobre el muro (1970) un complicado grafismo lleno de armonía y equilibrio. En ese mismo año realiza el del aeropuerto de Barcelona, con una concepción totalmente contraria al de Oasaka. El barcelonés es

una estructura simple, de grandes formas netas y todos los colores de la paleta de Miró distribuidos en grandes masas.

Un nuevo panel destinado a decorar un muro interior de Kunsthaus, de Zurich, es creado en 1971. Las manchas están dadas sobre los esmaltes con tal fluidez que el conjunto de la obra da la sensación de libertad absoluta.

En estos murales, igual que en sus objetos cerámicos, Miró recrea su peculiar universo que unas veces tiende a la sonrisa y otras a la ira o la crispación. En ellos aparecen esas configuraciones instantáneas de un vocabulario continuamente utilizado en los más diversos ámbitos, del que surgen unas formas que no representan nada preciso, pero que, confrontadas con la realidad, confieren sus analogías. Nadie como Miró sabe sacar partido del impacto psicológico que produce el orden cromático, alzado e imperativo, organizado con una asombrosa economía de medios, con una parquedad que es siempre la exactamente justa.

El mundo de estos murales es el de la libertad de dicción dentro de un orden que Miró eligió, a su vez, libremente. De ahí la necesidad absoluta de cada forma, pero también esa fluidez y esa armonía que suele alcanzar quien se ha elegido, sin compulsiones, en cuanto ser humano, y en cuanto artista que utiliza, como materiales básicos, el propio espacio y la interconexión de unas formas en cada caso insustituibles. Es el modelo interior el que cobra vida en estos murales, y este solo hecho bastaría para probar hasta qué punto sigue siendo surrealista Miró en sus más ambiciosas obras.

6. MIRO Y EL BALLET

El primer contacto de Miró con el ballet se produjo en 1925, cuando Diaghilew, gracias al cual los pintores consiguen un lugar prominente en el espectáculo e intervienen dando una nueva orientación a la escena, pide a Ernst y a Miró la realización de los dibujos preparatorios para los decorados y vestuarios de *Romeo y Julieta*. Diaghilew estaba convencido de que el surrealismo de Miró y Ernst sería una fuente de renovación muy eficaz. Para Miró aquella experiencia fue un ensayo, aunque se sintiera totalmente seducido por ese mundo e ilusionado por contribuir con sus más recientes inquietudes estéticas, que en aquel momento eran la consecución de una ordenación ornamental vibrantemente dramática.

Diaghilew muere en 1929. A principios de 1932 resurge una nueva compañía, gracias a la colaboración de Blum, De Basil, Gregorieff y

Kochno, denominada Ballets de Montecarlo, porque en esta ciudad tenía su sede.

En 1931, Kochno y Massine, interesados en el lirismo mágico y desbordante de Miró y pensando que la expresión de sus formas y tonalidades sería la más eficaz solución para la renovación del ballet, le piden que colabore con ellos en la escenografía, decorados y vestuario de *Jeux d'Enfants*, que se estrenaría el 14 de abril de 1932 en el teatro de Montecarlo, según argumento de Kochno y música de Bizet.

En este ballet los objetos debían poseer una lógica peculiar y un ideal propio. Las figuras serían arquetípicas, con un aire impersonal. Miró, acostumbrado a utilizar los objetos más simples para crear obras poéticas y poseyendo la facultad de trasmitir al espectador sus propias emociones, resuelve con habilidad estos escollos, engendrando, con la simplicidad de sus formas y colores, una fuerza sesorial que magnetiza. Soluciona el decorado trazado, con un dibujo esquemático, multitud de formas flotantes a manera de personajes en gestación. Muy interesantes fueron los rayados minúsculos y las espirales infinitamente repetidas que daban vida a los fondos y hacían saltantes las superficies inmensas.

En *Jeux d'Enfants* domina el sentido del orden y del equilibrio, pero también una minuciosidad que hace que, según confesión del propio Miró, el autor le haya dado tanta importancia a una pequeña zona como a cualquier gran «superficie plana de muchos metros cuadrados». Es notable también el acierto de Miró en la incorporación de los bailarines a la ambientación cromática, espacial y formal de sus propios decorados. «A pesar del respeto que me merecen —explicó— los he considerado como formas y colores, como medios de expresión.»

Aquel sueño de Wagner de conseguir la integración de todas las artes en el espectáculo y no tan sólo en la arquitectura como había sido habitual hasta entonces, se realiza de alguna manera en los decorados de Miró y en su tratamiento plástico de los danzantes. Esa ha sido su máxima aportación a la renovación del ballet, aplicada con una genialidad que, en esta empresa, corre pareja con la de Picasso y Dalí.

7. EPILOGO

Miró, que cultiva tantos géneros diferentes, es en todos ellos inconfundible. No es tan sólo el color y el ritmo lo que establece la unidad entre escultura, cerámica, pintura y grabado. Hay además la signografía y la magia.

El signo se hace resumen e ideograma de una simbolización, pero a través de la manera intransferible como lo intuye Miró. Cabría relacionar esta personalización de arquetipos y símbolos con las puntualizaciones de Lorenzer sobre el concepto psicoanalítico del símbolo y con la recomendación de Jones de que no se intente interpretar los símbolos como indicios fijos. «La regla universal —afirma Jones— dice que también el símbolo, en lo que tiene de jeroglífico, debe resolverse a partir de las asociaciones y tan sólo a partir de ellas. Miró da en sus cuadros los elementos para que cada espectador establezca esas asociaciones y correlaciones que serán tan sólo suyas y no de otro cualquiera, pero no nos desvela las que él ha hecho previamente para que afloren a sus obras. De ahí la magia de cuanto Miró hace y de ahí también que todas sus vivencias se conviertan en obra de arte y en algo más.

Esta postura de Miró ayuda a explicar además la profunda identidad de su obra. Miró está en todo cuanto pinta, graba o esculpe y es siempre el mismo en todo cuanto sugiere u oculta. Multiforme, pero sin apartarse un instante de su modelo interior hecho de signos (relaciones dinámicas entre un elemento sensible que actúa como significante y un significado que puede ser sometido a análisis racional) y de símbolos (captación de la esencia última de cada realidad a través de otra realidad paralela cuya validez universal se halla, cuando existe, en relación con los grandes arquetipos del inconsciente colectivo).

El signo, el símbolo y las realidades aparenciales que ambos convierten en doblemente significativas se interpenetran continuamente y hacen que su obra sea profundamente surrealista aunque no responda, de una forma literal, a un programa preconcebido.

MARIA ELISA GOMEZ DE LAS HERAS

Ayala, 65
MADRID-1

ARTE Y PENSAMIENTO

EL «LAZARILLO» Y EL PUNTO DE VISTA DE LA ALTA NOBLEZA

En los últimos años parece que se ha llegado a un cierto consenso entre los críticos en torno al «punto de vista» del Lazarillo. La teoría que predomina en la actualidad supone que fue un marginado social, por causas étnicas e ideológicas, el que escribió la vida del pícaro. La estructura de ideas subyacente en este punto de vista habría que verla tanto en el resentimiento de los perseguidos por la impureza de sangre como en ese movimiento intelectual, crítico y reformista del siglo XVI, que se le viene denominando con el nombre de erasmismo. Razones para esta dependencia de Erasmo de Rotterdam se han querido ver en el tono abiertamente satírico con que las oraciones murmuradas por el ciego, la venta de las indulgencias por el buldero, los negocios mundanos del fraile de la Merced y el original celibato del arcipreste de Toledo son vistos por los ojos del pícaro.

Se puede conceder que tales críticas, aunque con raíces folklóricas muy anteriores, adquirieran automáticamente en la primera parte del siglo XVI un carácter erasmista, pero de ningún modo justifica el considerar la sátira a los eclesiásticos y a las formas populares de religión como una innovación exclusiva de los seguidores de Erasmo. La literatura española de las décadas y los siglos anteriores ofrecen ya suficientes ejemplos de «libertad de espíritu» frente a los temas de la religión. Además, en esta época existen demasiados puntos de vista, erasmistas o no, desde los que se critica la institución y las costumbres eclesiásticas —piénsese en los hermanos Valdés, en Francisco Delicado, en Miguel Servet y en la misma Teresa de Avila—, y por eso tiene poco sentido referirlos todos a una concepción vaga del erasmismo. Pues, en lo que se refiere al «Lazarillo», las tesis más específicas y conflictivas de Erasmo: su valoración de las obras y de la naturaleza humana en Cristo, que fueron criticadas como pelagianas y arrianas por la reunión de monjes de Valladolid en 1527, no tiene un claro eco en la vida del criado de muchos amos.

La marginación religiosa del autor del *Lazarillo* es, por tanto, difícilmente concebible, debido a la falta de todo punto de referencia concreto desde el que se enfoca la crítica, de tal modo que no se puede decir que esta obra se haya escrito con una intención religiosa reformista. La marginación social se ha querido estudiar dentro del marco de una sociedad cuyo mayor problema es su rechazo de los «cristianos nuevos». La «perspectiva» del Lazarillo sería, según Américo Castro y el mismo Lázaro Carreter (1), la de un hombre esencialmente preocupado porque su honra ha sido puesta en entredicho. En el fondo, el autor se identificaría con la posición del escudero que aparece en el tercer capítulo. Ciertamente el tema de la honra es reconocido por todos como central. Pero interpretarlo exclusivamente en función de la conflictividad entre cristianos antiguos y nuevos significa olvidar la tradición humanista, y, sobre todo, concebir la sociedad española de aquellos años como si sólo hubiera tenido la preocupación de la pureza de sangre.

En el presente trabajo vamos a lanzar una hipótesis diferente que se apoya en un análisis formal de la obra misma y en un análisis del contexto social en el que el *Lazarillo* debía incidir.

LA ESTRUCTURA DOMINANTE DEL «LAZARILLO»

La búsqueda de un sentido o una intención es especialmente difícil en el caso presente. El anonimato en que queda el autor es sólo un factor externo. La misma obra de arte contiene por naturaleza una polivalencia que le confiere su carácter especial de comunicación. Su lenguaje no se impone el deber de la univocidad y su argumentación no sigue los preceptos de la disputa filosófica. De ahí que al intentar trasponer la narración en el lenguaje más abstracto de la crítica toda interpretación lleve siempre consigo una parcialidad y un empobrecimiento con respecto al original. El interés con que la crítica sigue produciendo interpretaciones es el signo más evidente de esa inagotable riqueza interna de la obra de arte. Por lo cual, el nuevo sentido que aquí se pretende encontrar no tiene por qué tener carácter alguno de exclusividad.

La base de la interpretación que se va a exponer en el presente artículo consiste en determinar la estructura dominante de la obra. Nosotros entendemos que la estructura más comprensiva no debe limitarse a la narración de la vida de Lázaro, sino que debe extenderse al «prólogo» y a la «vida» conjuntamente. En un caso normal,

(1) Construcción y sentido del *Lazarillo de Tormes*, en *Abaco, estudios sobre literatura española*, t. I, Madrid, 1969, pp. 45-134.

el prólogo nos pondría en antecedente de las circunstancias inmediatas de la creación de la obra, así como del método seguido en su redacción, y, también, de los motivos subjetivos que le llevaron a proponerse un proyecto semejante. El prólogo abre al lector una perspectiva concreta y anticipa de algún modo la tesis central. En los capítulos siguientes se prueba esa afirmación ya sea mediante argumentos científicos, ya sea mediante ejemplos narrados. En tal caso, el prólogo y el cuerpo de la obra se orientan hacia un mismo punto, y el lector va confirmando a lo largo de la lectura las expectativas sugeridas en el prólogo.

Se puede, sin embargo, romper con este convencionalismo haciendo que el cuerpo de la obra pruebe la tesis contraria a la que se ha expuesto en el prólogo. En tal caso, el lector se ve obligado a ir corrigiendo poco a poco la perspectiva que le ha abierto el prólogo. Insensiblemente la lectura produce un efecto de descreimiento, de distancia y desconfianza de la tesis anunciada al principio y que, entonces, parecía evidente hasta cierto punto. Sólo al final del libro, si el lector recuerda el prólogo, se dará cuenta de la ironía del autor.

Aunque muchos críticos han observado la discrepancia que existe entre el prólogo del *Lazarillo* y la «vida» de éste, sobre todo en lo referente a las ideas de virtud y de fortuna, no se han sacado las conclusiones pertinentes al sentido que esa discrepancia pueda ocultar.

La argumentación seguida en el prólogo y el mismo estilo en que se expresa el autor hace esperar una obra dentro de la mentalidad y de la ética burguesa desarrolladas por los círculos humanistas italianos en los finales de la Edad Media. Independientemente de las citas de los autores clásicos, la presentación que el autor del *Lazarillo* hace de sí mismo y del motivo de su actividad literaria responde claramente al espíritu humanista. El ansia de honra y de fama terrena, y no un motivo piadoso, es lo que, según propia confesión, persigue el autor. En contra del sobrenaturalismo de la ascética predicada en los tratados medievales *De contemptu mundi* nuestro autor reconoce abiertamente que quiere, mediante la narración de su vida, alcanzar el aprecio y el honor de las generaciones presente y venideras. Sin tener en cuenta que la ética tradicional había considerado como vanidad tales propósitos, él cree poder ponerse de ejemplo ante los demás. Con sus solas fuerzas, es decir, con su virtud, ha realizado hazañas de tal valor que al ser puestas por escrito obtendrán el aplauso de los demás hombres y el elogio de sus conciudadanos.

El lector no concibe en el primer momento ninguna sospecha y piensa tener ante sí un ejemplo de la virtud clásica, la vida de un hombre con grandes méritos, de alguien que ha vencido «fortunas, peligros y adversidades». Es más, ha de considerar lógica la tesis que el autor, ficticio ciertamente, quiere probar narrando su vida. La moraleja que según él se debe sacar confirma esa perspectiva humanista: «Consideren los que heredaron nobles estados cuán poco se les debe, pues Fortuna fue con ellos parcial y cuánto más hicieron los que siéndoles contraria, con fuerza y maña remando, salieron a buen puerto.»

Hans-Robert Jauss, en su artículo «Ursprung und Bedeutung der Ich-Form im *Lazarillo de Tormes*» (2), puso de relieve que, contra lo afirmado en el prólogo, Lázaro irá explicando su vida a través del texto por la influencia de la fortuna y no de la virtud. Jauss cree que éste es un punto entre otros en el que el autor quiere ocultar su propio punto de vista. Sin embargo, sería falso querer reducir las discrepancias entre el prólogo y la vida a un recurso estilístico de los muchos utilizados por el autor en la composición de los episodios que componen la autobiografía de Lázaro. Todo parece indicar que el autor ha querido formar un contrapunto entre la tésis del prólogo y lo que viene después de tal modo que aquella quede reducida al absurdo.

Leyendo su «autobiografía», salta a la vista que Lázaro no es el modelo de virtud que se nos había prometido. Poco a poco, va quedando claro que no se trata de las esperadas acciones de un héroe, sino de los hechos de un delincuente, probablemente incluso, según las investigaciones de Antonio Gómez Moriana, de uno de aquellos personajes de dudoso origen racial a los que la Inquisición le exigía una confesión.

Las afirmaciones del prólogo referentes a hacer públicos sus hechos y a adquirir fama ante sus conciudadanos, o, el mismo «remar con fuerza y maña a buen puerto» tienen en la boca de un delincuente un significado totalmente distinto al que se le podía dar dentro de un contexto humanista. Lázaro no ha vencido de ningún modo la fortuna, sino que se ha adaptado a lo que ésta le ha ido deparando a lo largo de su existencia. El término de su vida está en consecuencia con la bajeza de sus orígenes, y su voluntad e inteligencia personal no le han llevado más que a una situación de deshonra.

Es cierto que en el siglo XVI ya había pasado la euforia y el optimismo humanista que consideraba al individuo como un Demiurgo capaz, por sus propios medios, de crear un mundo a su imagen y semejanza. Sin volver a recurrir a un determinismo o a una expli-

---

(2) *Romanistisches Jahrbuch*, 8 (1957), 290-311.

cación providencial, los humanistas conceden cada vez mayor importancia a la «ocasión», concepto que encierra lo mismo la idea de un tiempo como un contexto propicio. La virtud sin la ocasión no puede nunca realizar grandes obras. Esta teoría la aplica Francesco Guicciardini para explicar la historia de los países y de las grandes figuras humanas. La «ocasión» favorable puede interpretarse conservadoramente en el sentido de que las circunstancias sociales del nacimiento, de la educación, etc., determinan y explican los hechos tanto como la fuerza y la inteligencia de los individuos privilegiados. Esto significa una cierta relativización del concepto de virtud.

Pero la vida de Lázaro, según el prólogo, no pretende relativizar la virtud, sino todo lo contrario. Ella debe ser el auténtico criterio de honor y grandeza, y esto en contra de la idea de una nobleza heredada, reflejando así el pensamiento original humanista que no solamente polemiza contra la ciencia escolástica, sino que no admite la legitimidad de la nobleza de casta. Pero, precisamente esta afirmación programática del prólogo no es probada de ninguna manera en la narración de la vida. Es más, ésta no es más que la puesta en ridículo de uno que dice haber llegado a ser algo por propios méritos. Es la sátira del ideal burgués del *self made man,* dicho con palabras modernas, que tenía una aplicación muy precisa en la época en que se escribió el *Lazarillo.*

LA RELEVANCIA HISTORICA DE ESTA ESTRUCTURA

Suponiendo que existe una estructura que comprende toda la obra y que consiste en la afirmación de una nobleza por las obras y en su negación mediante lo absurdo de la prueba, queda ahora por investigar si en el contexto social en el que incide la publicación del *Lazarillo* hay algún grupo social al que le interese esta argumentación. En primer lugar, hay que ver quiénes fueron los que concretamente en España se habían apropiado de la crítica humanista a la nobleza hereditaria, y, en segundo lugar, quiénes intentaron reaccionar ante tal crítica.

Siguiendo los modelos florentinos, también humanistas españoles, como Pedro de Mexía y Pedro de Medina, afirman la supremacía de la virtud personal sobre la nobleza de nacimiento. Aunque sin llegar a ocupar un plano tan importante como en Italia, argumentos a favor de esta tesis se repiten, al menos ocasionalmente, en tratados de ética hasta bien avanzado el siglo XVII (3). La explicación de esta

(3) Cfr. López de Vega, Antonio: *Heráclito y Demócrito de nuestro siglo. Diálogos morales sobre tres materias: la nobleza, la riqueza y las letras.* Madrid, 1641.

falta relativa de polémica contra la nobleza de linaje se explica por el progresivo anulamiento político de la burguesía a partir de la expulsión de los judíos y de la derrota de las Comunidades. Ni siquiera dentro de los cargos de la administración durante el reinado del Emperador Carlos pudo la burguesía articular consecuentemente sus intereses. Esto no quiere decir que otros grupos se apropiaran del argumento humanista para luchar contra el exclusivismo de la antigüedad como base de la nobleza y de sus consiguientes privilegios dentro del Estado.

El historiador Antonio Domínguez Ortiz, en su estudio sobre «Las clases privilegiadas en la España del Antiguo Régimen» (4), cree que la crítica humanista tuvo escasa repercusión social: «Nadie tomó en serio la nobleza de virtud o de las letras, a pesar del apoyo que encontraba en los textos» (5). En lugar de formarse una auténtica confrontación: «Dos concepciones que, en principio, parecen diametralmente opuestas, pero que en la práctica se mezclaron, originando en vez de dos nítidas escuelas de pensamiento, variedad de matices que se entrecruzaron confusamente, cuando no palpables contradicciones en un mismo escritor. Los defensores de la nobleza de sangre tenían de su lado la opinión tradicional y la realidad cotidiana: el hijo de noble, por este mero hecho, era noble; mas no se atrevían a rechazar expresamente la identificación de nobleza y virtud, ni conseguían explicar cómo la cualidad de noble podía hallarse en sujetos indignos y viles. Por su parte, los que atribuían sólo a las cualidades personales, por lo regular no se atrevían a negar la influencia hereditaria (si bien algunos se pronunciaron con gran violencia contra la nobleza de sangre). Unos y otros solían convenir en una especie de eclecticismo que encubre mal la inconsistencia y confusión de ideas» (6).

Este mismo historiador afirma en otra parte (7) que la nobleza de sangre mostró durante todo el siglo XVI, y especialmente durante el reinado del Emperador, una gran oposición a que se admitieran nuevos títulos de nobleza. Esto indica, sin embargo, que la exclusividad del linaje era atacada o, por lo menos, puesta en tela de juicio por algún grupo que quería obtener los privilegios y honores de la nobleza mostrando otros títulos distintos al de la antigüedad. Este grupo no lucharía por la abolición de la nobleza de linaje, sino sólo por que se admitieran otros criterios para pertenecer a la nobleza.

---

(4) Madrid, 1973.

(5) *Ibidem*, p. 186.

(6) *Ibidem*.

(7) *La sociedad española en el siglo XVII*, Madrid, 1963. Opinión que recoge también Pierre Chaunu en *L'Espagne de Charles V*, París, 1973.

La argumentación humanista en pro de la virtud y los méritos se utiliza ahora para justificar la entrada en la clase superior y gozar de sus privilegios.

En la España del siglo XVI, el grupo que puede tener estos intereses es el de los conquistadores de las Indias, porque los mandos militares de las grandes campañas europeas habían sido reclutados dentro de la nobleza tradicional, mientras que los conquistadores procedieron, por lo general, de estamentos más bajos. La mayoría de los que intervienen en el descubrimiento y conquista de los nuevos territorios no pueden gloriarse de la posesión de estados ni tampoco de grandes linajes. De hecho, en un primer momento, parece posible que éstos entren en el círculo reducido de la alta nobleza. El ejemplo máximo de ascensión social en esta época fue el del conquistador de Méjico. A la vuelta de América, Hernán Cortés puede mostrar ante la Corte riquezas y joyas superiores a las de nobles castellanos. El Emperador le invita a su mesa en Toledo para que le narre el relato asombroso de las nuevas tierras descubiertas. En recompensa por sus méritos, como ocurriría más tarde con Francisco Pizarro, Carlos V le concede el entonces poco frecuente título de Marqués con la posibilidad de transmitirlo a sus sucesores.

Pero, además de estos ejemplos máximos, numerosísimos personajes de los que intervinieron de alguna forma en la conquista o en la población de los nuevos territorios se dirigen al rey en solicitud de títulos o de privilegios, como los de fundar mayorazgos o los de llevar nuevas armas y blasones (8). En tales solicitudes hay dos elementos importantes en relación con el tema que aquí nos ocupa. El primero se refiere al hecho de que se trata de una «probanza de méritos», es decir, tiene como contenido una argumentación en que la nobleza depende de las obras y no de la herencia. El segundo atañe a la forma de estos documentos. Estamos ante una declaración del interesado ante un escribano, y consiste en una autopresentación, en una autobiografía, donde se resaltan los hechos más importantes por los que se solicita el ennoblecimiento. Tal relación debe ser confirmada por testigos y así se eleva al rey. Resulta, pues, un tanto curiosa la discusión de los críticos literarios en torno a la forma autobiográfica de *Lazarillo* a la que buscaron precedentes remotísimos cuando el contexto inmediato de la creación está inundado de formas autobiográficas. Los primeros conquistadores no se expresan de otra forma. Ahí están el «diario» de Cristóbal Colón, las «cartas» de Hernán Cortés, la «verdadera historia» de Bernal Díaz

(8) Cfr. Paz Meliá, A.: *Nobiliario de Conquistadores de Indias*, Ed. Sociedad de Bibliófilos Españoles. Prólogo de..., Madrid, 1892.

del Castillo y las innumerables «probanzas» presentadas a lo largo del siglo XVI y XVII. Se sabe también que éstos, aunque influidos por la forma jurídica y administrativa, contienen también elementos claramente novelescos. Unas veces debido a exageraciones destinadas a conseguir el favor solicitado, y otras, simplemente, porque el conquistador se autointerpreta como un héroe de los coetáneos libros de caballerías, o como el autor de una gran gesta histórica. La primera generación de conquistadores (Díaz del Castillo, Pizarro, etc.) tienen conciencia de que sus hechos no son menos dignos de nobleza que los de los antiguos romanos o los que dieron origen a los linajes medievales.

La unión del argumento humanista de la nobleza por la virtud con el ambiente de los conquistadores no está muy estudiado, pero existe por lo menos un testimonio bastante significativo. Diego Ortúñez de Calahorra, teniendo por mecenas al hijo de Hernán Cortés, escribe por los mismos años en que se publica el *Lazarillo* un libro de caballerías que lleva por título *Espejo de príncipes y caballeros: El Caballero del Febo.* Como lo demuestra el mismo título, el «espejo» indica que esta obra tiene la intención de presentar un ejemplo de virtud como hacían los otros tratados de ética humanistas que también se titulaban «espejos». En el prólogo exalta la figura del conquistador de Méjico y Marqués del Valle de Oaxaca, comparándolo con los grandes hombres de la antigüedad, ya que sus hechos están a la misma altura que los que cantaron en sus obras Homero, Tito Livio y Virgilio. El elogio que hace de él está dentro del esquema humanista de la virtud que vence a la fortuna: «... aquél a quien fortuna no tenía favorescido de muchas tierras, ni de muchas rentas ni vasallos, con sólo el valor de su persona y con algunos companeros, passó tan grandes y poderosos mares, descubrió tantas incógnitas y estranas tierras, sojuzgó tantas y tan innumerables gentes bárbaras, reduxo a la sujeción y senorío de César otro nuevo mundo, con tan grandes y superbos señoríos, tan abundoso de gentes y de riquezas, passando tan grandes peligros, çufriendo tan grandes trabajos nunca vistos ni pensados, mostrando tan gran coraçón a los golpes y adversidades de la fortuna, que quando más trabajoso y acometido de sus enemigos se vio, mayor coraçón y más singular esfuerço mostró siempre» (9).

El ennoblecimiento de Cortés y la gran acogida que le dispensó el Emperador en Toledo data de 1529. Es evidente, pues, la inmediatez de estos acontecimientos a la gestación del *Lazarillo,* lo que de

(9) Diego Ortúñez de Calahorra: *Espejo de príncipes y caballeros: El Caballero del Febo.* Edición, introducción y notas de Daniel Eisenberg. Madrid, 1975, p. 18. Esta obra se publicó por primera vez en Zaragoza en 1955.

algún modo precisa el *Sitz im Leben* de éste. Aunque en el presente artículo más que la concomitancia temporal interesa esbozar el contexto ideológico.

Queda ahora por determinar si a las pretensiones del grupo de los conquistadores, apoyadas de alguna forma en argumentos éticos y en ficciones caballerescas, se opuso algún estamento de la sociedad. De hecho sabemos que la *nobleza de linaje* no vio nunca con buenos ojos a estos intrusos. Sobre la inmediata reacción a los honores dispensados a Cortés tenemos el testimonio de Bernal Díaz del Castillo: «... y de que así lo vieron pasar delante de aquellos grandes senores de salva, murmuraron de su gran presunción y osadía y tuviéronle por desacato y que no se había de atribuir a la policía de lo que de él decían; y entre aquellos duques y marqueses estaba el duque de Béjar y el almirante de Castilla y el conde de Aguilar, y respondieron que aquello no se le había de tener a Cortés a mal miramiento, porque Su Majestad, por honrarle, le había mandado que se fuese a sentar cerca del conde Nasao, porque, además de aquello que Su Majestad mandó, que mirasen y tuviesen noticia que Cortés, con sus companeros, había ganado tantas tierras que toda la cristianidad le era en cargo, y que ellos los estados que tenían que los habían heredado de sus antepasados por servicios que habían hecho...» (10). Hasta qué punto era tensa la situación entre conquistadores y nobleza lo demuestra la anécdota recogida por Angel Rosenblat: «Cuando Hernando Pizarro volvió de España, casi hubo un motín porque contó que en la Corte motejaban a los conquistadores de villanos. Francisco Pizarro aplacó a todos —cuenta López de Gómara, cap. CXXXII— diciéndoles que la Conquista era una manera de adquirir linaje, y que los conquistadores de Indias eran acreedores "a tantas franquezas y preeminencias como los que ayudaron al Rey Don Pelayo y a los otros reyes a ganar a Espana de los moros"» (11). La oposición de la nobleza no queda en murmuraciones o en burlas. A una consulta de Felipe II el Consejo de Indias responde que «parece que no es cosa decente que las noblezas que suelen dar los reyes por grandes y notables hazañas, se den a hombres bajos por intereses» (12). Los argumentos de la nobleza se basan en el bajo origen y también en el interés material a que va unida la empresa de América, y estos argumentos se articulan en documentos de la Administración y en las conversaciones palaciegas. Es, pues, probable que también en textos ficcionales se busque expresar las mis-

(10) *Historia verdadera de la conquista de Nueva España*. Introducción y notas de Joaquín Ramírez Cabañas. 4.ª ed., México, 1966, cap. CXCV, p. 486.

(11) *Los conquistadores y su lengua*. Caracas, 1977, p. 66.

(12) Cfr. Konetzke, Richard: «La formación de la nobleza en Indias», en *Revista de Estudios Americanos*, 10 (1951), p. 338.

mas intenciones. La literatura como instrumento de propaganda política es algo evidente en el siglo XVI. Los escritos de Alfonso Valdés, de Francisco Delicado y otros muchos lo prueban. Los mismos conquistadores se preocuparon de que se escribiera la historia de acuerdo con sus intereses. Por tanto, no debe parecer extraño que un noble pretenda satirizar y desvirtuar la ascensión social de aquellos que quieren medirse con la nobleza de antiguo linaje. El «antihéroe» sería el método de desenmascarar a los nuevos héroes que ponen en peligro la jerarquía establecida en la sociedad. No se trataría, por tanto, de una visión del mundo desde abajo, sino todo lo contrario. El *Lazarillo* no debería despertar compasión, sino risa insultante.

Una prueba más de que el sentido general de la obra responde a los intereses de la nobleza habría que verlo en la interpretación del tan comentado capítulo III. Aquí no se trata de defender al escudero, sino de poner en solfa la forma ridícula con que un pobre hidalgo intenta competir en honra con los grandes señores. En los labios de un hombre que renuncia a administrar bien sus tierras y que sólo busca la honra externa y que sólo se imagina la vida como parásito de un gran señor resulta muy poco convincente la única crítica que aparece en el *Lazarillo* acerca de la alta nobleza. El que ésta no soporte a su lado a los «virtuosos», como dice el escudero, sólo significa que ésta se ve rodeada de gente que pretenden ser virtuosos cuando en realidad se confían solamente a la «ventura» de la privanza. La nobleza está prácticamente ausente de la crítica del *Lazarillo*. El mundo de los criados, de los clérigos, de los pobres hidalgos, y hasta el de los ingenuos labradores, es objeto de sátira, no así el de los grandes señores.

El buen puerto al que arriba Lázaro es un «oficio real» que consiste en pregonar entre otras cosas los pecados de los demás, y a esto añade el oficio de pregonar los vinos del arcipreste que mantiene relaciones con su mujer. Las ventajas de su deshonroso casamiento es al mismo tiempo una sátira del ideal «burgués» de la familia acomodada, del bienestar material y de los oficios bajos. La virtud de Lázaro no ha llegado a probar nada, ni la posibilidad de ascender realmente, ni la ilegitimidad de la nobleza heredada, y sólo esta nobleza podía estar interesada en un fracaso de tales propósitos.

FRANCISCO SANCHEZ-BLANCO

Lektor für Spanisch
Auf dem Backenberg 3 a · Tel. 70 23 72
4630 BOCHUM 1 (Alemania Federal).

«FINAL» Y LA TEORIA LINGÜISTICA DE JORGE GUILLEN

I

«No hay más que un heroísmo: ver el mundo según es y amarlo»: juntando esta sentencia de Romain Rolland, que Edmund L. King refiere a Gabriel Miró, según recuerda Jorge Guillén (1), a un comentario de nuestro autor a Berceo («Toda la poesía de Berceo aparece iluminada si la entendemos así, como manifestación de una creencia donde se halla el creyente») (2) y a la teoría lingüística del autor de *Aire nuestro* («El nivel del poema varía; varía la distancia entre el lenguaje ordinario y este nuevo lenguaje, entre el habla coloquial y esta oración de mayor o menor canto. A cierto nivel se justifican las inflexiones elocuentes. Nada más natural, a otro nivel, que las inflexiones prosaicas, así ya no prosaicas») (3) se obtiene un conjunto de reflexiones que hace fácil entender la obra última de Jorge Guillén. En *Lenguaje y poesía* reconocemos los vínculos que su autor establece entre el lenguaje prosaico, que no es el vulgar, y el lenguaje de poema; entre el de Berceo y el suyo —una parte del suyo—. (Corolario de paso: el «valor» de un autor no es el promedio de los valores de sus distintas obras, sino la suma de ellos y la relación entre ellas; un autor se mantiene a la altura de su obra de mayor calidad, y sus obras menores viven *en* ella.)

Cántico (1919-1950) actúa la citada definición del heroísmo a un nivel lingüístico de máximo canto. En *Clamor* (1949-1963), *Homenaje* (1949-1966), *Y otros poemas* (1966-1972) y *Final* (1972?) el nivel de canto es menor; sin querer instituir nexos de causalidad, se puede

(1) «Edmund L. King propone con gran acierto que el posible lema de toda esta obra podría ser esta frase de Romaind Rolland, que cita Miró en una carta: "No hay más que un heroísmo: ver el mundo según es y amarlo." Que la acción práctica lo transforme» (Jorge Guillén, *En torno a Gabriel Miró. Breve epistolario*, Madrid, Ediciones de Arte y Bibliofilia, 1969 [«Gloria a la Palabra», colección dirigida por Rafael Casariego], pp. 105-106; referencia bibliográfica, p. 150: Edmund L. King, «Gabriel Miró y el mundo según es», en *Papeles de Son Armadáns*, mayo de 1961, pp. 141-142).

(2) *Lenguaje y poesía. Algunos casos españoles*, Madrid, Revista de Occidente, 1962, p. 19.

(3) *Ibidem*, p. 253.

observar de manera no estricta el paso desde el terreno ontológico del libro primero al ético e histórico de los demás, teniendo en cuenta que, si bien todos los órdenes sean siempre contemporáneos, uno de ellos suele predominar sobre los otros.

El arquetipo noético de *Aire nuestro, pneuma emõn* (Rom. 8,16) o espíritu común, cuya serie primera es *Cántico* y la quinta es *Final*, se puede compendiar así: *Res sunt quae sunt* —lo que está es, lo que es está (4)—; la experiencia del Ser en los fragmentos de su unidad sienta las bases de una *religio* (conciencia) cuyo texto es *Cántico;* y del mismo modo que, aplicando a Berceo lo que Américo Castro señala a propósito de los españoles (5), Jorge Guillén explica que aquel autor vivía *en* su religión y que su creencia ilustra interiormente toda su prosaica poesía, así es dado afirmar que él vive en *Cántico*, y que esta *obra* le ata al mundo con lazos que ciñen también su poesía de orden vocálico inferior: el mínimo trébol se penetra al contemplarlo a la misma luz que ilumina *Más allá:* su posición alejada respecto del centro irradiante exige mayor ejercicio de relación y demuestra —en consecuencia— la longitud del rayo que lo une al astro central del sistema y la potencia de éste: «todo se relaciona con todo».

II

El manuscrito de *Final*, ordenado para la imprenta, con sus páginas compuestas, versos y blancos repartidos, consta de 352 páginas de 29 líneas, distribuidas, como las de las otras series desde *Cántico* (1936), en cinco partes [*Cántico* (1928) tenía siete]; estas cuartillas las conserva su autor, retrasando la entrega al editor y dedicándose a su corrección local, en unos sobres.

La primera parte del libro, «Dentro del mundo», tiene desde el punto de vista de los significados, muchas conexiones con *Cántico*. La segunda, «En la vida», está dividida en tres secciones, cuyo tema principal es la vida de la expresión, el arte poética —materia ya tratada en *Homenaje*—. El tercer título, «Dramatis personae», asimilable a *Clamor*, comprende cinco secciones: I, «Esa confusión»; II, «Fuerza bruta»; III, «Epigramas»; IV, «Tiempo de espera»; V, «Galería»; confusiones sociales, fuerza bruta practicada en Chile (1973) o en la

(4) Véase Francisco del Pino: «La vida como fuente, o la vida en obra, de Jorge Guillén», en *Rivista di Letterature Moderne e Comparate*, XXXII, 3 (1979), pp. 222 y 224.

(5) «De ahí que Berceo encarne el dechado de los españoles según los interpreta Américo Castro: viviendo "a través" de la creencia "se sentían estar *en* la religión". Esa preposición *en* no puede ser más luminosa» (*Lenguaje y poesía*, cit., p. 19; referencia bibliográfica, p. 257: Américo Castro, *La realidad histórica de España*, Porrúa, México, 1954, p. 261).

España en espera de un acontecimiento liberador, galería de esta espera y 120 epigramas distribuidos en cuatro grupos. La parte cuarta se titula «En tiempo fechado»: es un conjunto tripartito que enlaza con «Tiempo de historia» (= *Clamor*); aparecen en ella nuevas «Variaciones» muy libres, glosas, comentarios acerca de escritores actuales. La quinta, «Fuera del mundo», es el poema de un agnóstico que, aunque no concibe ni desea la eternidad, no por ello desatiende el mensaje cristiano de paz y de amor fraterno.

III

Escribe Jorge Guillén (7 de mayo de 1980): estos siete poemas «pertenecen a la primera parte de *Final*, pero no seguidos así. La reunión de sus versos, de tan vario asunto, resulta coherente. ¡Ser y No Ser!». Su lectura lexical, o en clave de conciencia, atendiendo a la virtud comunicativa de la palabra, al lenguaje en cuanto signo del conocimiento, arroja la siguiente síntesis:

1.° *El Ser*.—La perfección origina en quien la contempla un sentimiento de admiración, denotado por la interjección «ah» de *Patinar* 1, hacia su forma, que es el resultado de un juego serio al que aluden las siguientes expresiones: «Todavía infantil» (*Ardilla* 1), «Triunfante juego olímpico» (*Ibidem* 10), «Eros resuelto en forma, gracia, música» (*Bailar* 10), «nada más serio, además, que jugar en serio» (*Lenguaje y poesía*, 1962, p. 243). Forma admirada que se hace don en estos fragmentos de versos: «el cuerpo avanza y retrocede / Como ofrenda» (*Bailar* 7-8), «la vida como fuente» (*Cántico*, «Dedicatoria final»).

La ejecución de la propia forma pide «rigor» (*Patinar* 1) o sus sinónimos: «Tino» (*Ardilla* 1), «gesto» (*Bailar* 1), «ritmo» (*Bailar* 2); también pide «arrebato» (*Patinar* 5) que es «entrega», «abandono» (*Patinar* 6), «movimiento [...] / Que gira y gira en torno a un frenesí» o «Revoltijo de arrojo y ropa en círculos» (*Bailar* 1, 3, 6).

La perfección de la forma humana está en relación con la perfección del mundo: los bailarines patinadores son «Celestes cuerpos de celeste llano» (*Patinar* 9), la bailarina personifica el Eros, pasión universal (*Bailar* 10). De manera inversa y complementaria, la vida animal se atiene a los modelos del comportamiento humano: la ardilla se abandona a un «Triunfante juego olímpico» (*Ardilla* 10) y el saltamontes «No deja de esperar», atraído quizá por «La conquista de un cielo» (*Vidrio* 12-14).

Patinar, Ardilla, Vidrio y *Bailar* narran empresas ejemplares del mundo exterior, al que aluden las evocaciones de la fisicidad: «suelo

perfecto que es de hielo» *(Patinar* 2), «alto, grueso tronco de un gran olmo» *(Ardilla* 3), «junto a la ventana» *(Vidrio* 5), o ese espacio donde «se levantan en vuelo aquellos velos» *(Bailar* 4).

La voluntad de ser determina la espera de luz y de conocimiento del saltamontes humanado, «atónito expectante / Frente a la claridad» *(Vidrio* 2). En otro poema, después de realizar su «salto ya acrobático», la ardilla «corre, / Llega al prado» *(Ardilla* 5, 9, 10) y allí se remansa el ejercicio. ¿Alude el poeta a un arte de la vida, después de enseñarnos la vida del arte? ¿Nos sugiere el descanso del hacedor, el *repos du guerrier?*

En resumen, humanismo del conocimiento y del asombro, conciencia de las relaciones tejidas en la unidad del Ser, las cuales permiten al individuo que pone en actividad la propia forma alcanzar «el Ser, fecundo» *(Ser* 10).

2.° *El No Ser.*—Pero una falsa idea del mundo, una debilidad *(Realidad* 1 y 14) producen pasividad y desconocimiento *(Ibidem* 5, 9, 24, 28) «Oscura tentativa [...], / Interna confusión contradictoria, / Desazones del ser» *(Realidad* 34, 26, 27), fracaso del hombre, cuyo enjulciamiento no impide el ejercicio de la *pietas* fraterna que constate el cumplimiento de lo fatal: el fracaso «prolonga una angustia» *(ibidem* 31).

El ser que se desconoce no es cabal, quien «Se busca y no se encuentra» *(Ser* 1) camina hacia su caos, causa de odio y destrucción, no alcanza la unidad del Ser *(ibidem* 5-10). Estos dramas se representan en el escenario del mundo interior.

¿Existe la verdad? Los hombres «se inventan lo que necesitan»: el sentido de la vida *(Se busca* 1-3), sin que su invención sea crédula o ingenua («La solución no viene del paisaje», *ibidem* 4) ni tampoco arbitraria: «¿Todo imaginación? No, no, tampoco» *(ibidem* 7). Esta verdad de la invención relaciona el mundo, «el paisaje», con «nuestras mentes», que «darán una sentencia» *(ibidem* 4-5), y esa unión en marcha, cuyo movimiento queda plasmado en la clase verbal permanente y en el aspecto imperfectivo de «Buscamos» *(Se busca* 7) es *el* movimiento.

IV

Los temas discernidos con la ayuda de la exégesis lexical se colorean a la lectura en clave de cadencia, que atiende a la virtud o función expresiva del lenguaje en cuanto signo de una actitud. Rigor y arrebato de la forma son el resultado de una voluntad de más ser o de ser más, y este *páthos* tiene manifestaciones de orden gramatical

o retórico entretejidas en sistemas tonales de sonidos o de colores, que pueden revelar o no revelar su semanticidad, prestándose a la lectura en clave de cadencia o a la lectura en clave de poema: la función puramente estética de estas últimas las transforma en signos de sí mismas, o de un referente inalcanzable, lo que viene a ser igual; bastará aquí hacer constar su eficacia poética.

Por orden aparecen en *Patinar* las siguientes manifestaciones tonales de semanticidad transparente:

a) Posición mediante de la exclamación en el primer verso, que levanta en seguida el nivel del lenguaje.

b) Transporte idealizador de * pista de hielo a «suelo perfecto que es de hielo», con la correspondiente variación de altura.

c) Asíndeton de las cláusulas ternarias en los versos 4-8, con inmediato efecto fonosimbólico. (En *Ardilla* 5-10 se halla la misma figura; remite a su modelo retórico [fray Luis de León, *Profecía del Tajo,* edición Oreste Macrí, versos 61-65]: «Acude, acorre, vuela, / Traspasa el alta sierra, ocupa el llano; / no perdones la espuela, / no des paz a la mano, / menea fulminando el hierro insano», y colorea de arrebato guerrero la carrera del animal. Producidos con medios lingüísticos diferentes, se encuentran efectos de expresividad semejante en la duplicación «que gira y gira» de *Bailar* 3, en el simbolismo fonético de «Revoltijo de arrojo y ropa en círculos» [*ibídem* 6], en las cópulas de términos polares «avanza y retrocede» o «Dándose y retirándose» [*Bailar* 7 y 9].) Asimismo estos tres versos centrales en torno a la palabra *curvas* actúan gracias al ritmo y a la colocación de las palabras, dejando de lado su valor referencial, el tema de su exégesis lexical: los tres adjetivos afluyen con encabalgamiento abrupto en *curvas,* la pausa prepara la nueva aceleración en sentido inverso, y emanan del término nuclear tres sustantivos que cercan el terreno de su definición; la índole proporcional de ambas tríadas se realza disponiendo los versos así:

* *Velocísimas, suaves, rigurosas*
Curvas, continuas curvas
De arrebato, de entrega, de abandono,

al esclarecer esta colocación la figura armónica de la correlación entre arrebato y velocidad, entre entrega y suavidad, entre abandono y rigor. El valor de signo métrico de estos versos se desprende de la sustitución de los vocablos con sus antónimos:

* *Pesadísimas, duras, imprecisas*
Líneas, alternas líneas
De cansancio, de inercia, de apatía.

al constatar en la lectura que la *impresión psíquica* que emana la figura rítmico-sintáctica de este remedo es la misma y que su humor se origina en lo inadecuado de tal figura temporal, de condición —por lo tanto— positiva, para la expresión de una materia espacial (los vocablos en ella colocados) de orden negativo. Esta es una voz de un (¿posible?) Diccionario del Ritmo Sintáctico, y raya con la teoría que define la autonomía del signo poético.

d) Los versos séptimo y octavo comprenden retóricamente la idea de la forma rigurosa merced a la yuxtaposición de los verbos y de los adjetivos; en ambos casos la pausa determinada por la puntuación yergue los significados lexicales; compárese la disminución de rigor tonal en esta variante diluida:

* *Resbalan y se yerguen*
Con dominio absoluto y soberano.

Estos quiebros del cuerpo sintáctico («resbalan, se yerguen»; «dominio absoluto, soberano») son ademanes gramaticales que hurtan el texto a la embestida romántica de la visión y demuestran que el espectador gobierna el espectáculo.

e) La relación que la perfección de la forma humana guarda con la perfección del firmamento ocupa una frase simétrica por su léxico y su sintaxis; cuando un verso, como el noveno,

Celestes cuerpos de celeste llano,

ata dos realidades mentales que, gracias a su contemporaneidad textual, resuenan conjuntamente en la voz del poema, se oye entonces el acorde elemental compuesto de tres notas: una realidad mentalizada, otra realidad asimilada a ella y la realidad textual que hospeda la conjunción y la interpreta de forma coherente («Acorde» es también el último verso de *Bailar*, «Eros resuelto en forma, gracia, música»). El «acorde» constituye a nivel verbal el objeto de la esperanza: un contacto armonioso entre los seres.

V

El poeta muta su conciencia o su pensar la realidad en cadencia o ideal lingüístico; se prescinde ahora de la consideración de una verdad ya registrada: el orden suele ser inverso; el ideal lingüístico anterior en el tiempo, constituye una «melodía» (ritmo, cualidad del léxico, gramática) que hospeda a su «libreto»; la palabra puede preceder a su sentido como el ritmo puede preceder a su palabra. Las

particularidades más recónditas de estas mutaciones que constituyen la invención textual declaran la originalidad del artífice, tienen por referente su individualidad humana, son signos de él o de sí mismas. Leibnitz define la música un «exercitium animi numerantis et nescientis se numerare». El aspecto no consciente de la *confectio* del poema es el que más tiene que ver con el otro arte del tiempo, sea bajo el aspecto lineal, temporal o diacrónico de las sucesiones lingüísticas, sea bajo el aspecto vertical, espacial o sincrónico de las correspondencias (contemporaneidad de los elementos en la memoria). La lectura en clave de poema contempla estas orientaciones de la escritura, y anota en *Patinar* lo siguiente:

1.° El punto de vista diacrónico observa (produce) en el verso segundo, acentuado enteramente en la misma vocal *é*, una simetría vocálica:

Ó eu : ue Ó e : e Ó e : e : e Ó,

cuyo juego fonético adquiere en la lectura,

Sobre un suelo perfecto que es de hielo,

presencia y autonomía. Otro momento lúdico lo constituye el verso quinto en su primera parte: «Curvas, continuas curvas»; las tres palabras, con inicial idéntica, componen una figura acentual de ida y vuelta, de salto y de caída, desde la velar a la palatal y desde ésta o aquélla: $\acute{U}^{a} \longrightarrow {}^{o}\acute{I}^{ua} \longrightarrow \acute{U}^{a}$, y concluye en la vocal media, que es también la última vocal acentuada del verso. El mismo verso segundo presenta rimas y asonancias internas y hay en el último otras figuras de repetición vocálica.

2.° Considerando el poema como un espacio y estableciendo relaciones verticales, se observan las rimas y asonancias de los versos quinto, octavo y noveno; en el centro de la composición, verso primero, descuella la interjección *ah* y debajo de ella, en el verso segundo, su correlativo *perfecto;* extendiendo la observación a los términos adyacentes se obtiene este esquema de correspondencias:

Bailarines	ah	patinadores
Suelo	perfecto	hielo

Los nueve versos de *Patinar* están divididos en dos cláusulas: [versos 1-8] — [verso 9]. ¿Se trata de una sola oración caprichosamente fragmentada, o de dos conjuntos equipotentes a pesar de la

diferencia de extensión sintáctica? En *Bailar* la situación es muy parecida. Estos dos «acordes» son clausuras armónicas de la realidad textual, bloques ligeros, pero complementarios de cuanto los precede. (Del mismo modo *Cántico* es bloque complementario de las otras series.)

VI

Comparando estos poemas con los de libros anteriores, vemos que su lenguaje está más cerca de *Clamor, Homenaje, Y otros poemas* que de *Cántico,* incluso cuando el tema pertenece al mundo de la primera serie. La experiencia lingüística de *Clamor* prosigue en las obras sucesivas; de manera gráfica se puede afirmar que Jorge Guillén está remachando el clavo lírico de *Cántico* con el martillo verbal de *Clamor.*

Si abrimos *Cántico* damos en seguida con textos cuya materia de comunicación se ha mutado enteramente en canto. No sucede lo mismo en todas las páginas de las series sucesivas, aunque cada una de ellas contenga muchísimos poemas que podrían, por lo que respecta a la poética, estar colocados en la serie primera. El exegeta de la prosaicidad de Berceo versifica la variedad en niveles variados de canto, con predominio alterno de las diferentes claves de escritura. El nivel de mayor canto puede yuxtaponerse a niveles de canto menor; esto produce contemporaneidad de los diferentes niveles de lenguaje en una misma composición o en el mismo libro y presencia conjunta de las varias tonalidades. Mas «todo se relaciona con todo»: la luz que ilumina los epigramas de Jorge Guillén y la que se refleja en *Salvación de la primavera* es la misma luz.

FRANCISCO DEL PINO CALZACORTA

Facoltà di Lettere
Piazza Brunelleschi, 3
50121 Firenze (ITALIA)

VERSOS DE «FINAL»

Rochester, N. Y.

PATINAR

Los bailarines, ah, patinadores
Sobre un suelo perfecto que es de hielo
Deslizándose trazan
Velocísimas, suaves, rigurosas
Curvas, continuas curvas de arrebato,
De entrega, de abandono,
Y resbalan, se yerguen
Con dominio absoluto, soberano.
Celestes cuerpos de celeste llano.

ARDILLA ACROBATA

Todavía infantil, la ardilla emprende
La veloz ascensión
Del alto, grueso tronco de un gran olmo.
Con tino muy seguro
Da un salto ya acrobático a una rama,
A otra más leve sube.
Aunque frágil domina,
Mordisquea una hoja,
Y descendiendo corre, salta, corre.
Llega al prado. Triunfante juego olímpico,
Prodigiosa natura.

VIDRIO Y SALTAMONTES

Resuelto saltamontes
—Organos hay de saltos y de asaltos,
Castaños sus matices,

Verde su cuerpecillo—
Se para al fin y junto a la ventana
Quedará inmóvil, casi,
Atónito expectante
Frente a la claridad
Maciza de aquel vidrio.
Con las alas y patas desplegadas
En actitud de ataque ya inminente,
No deja de esperar.
¿Atrae al saltamontes
La conquista de un cielo?

LA REALIDAD Y EL FRACASO

I

¿Soñó una falsa imagen de este mundo
Y este mundo —sin culpa—
No coincidió con el error soñado?

Hubo algo más que una ilusión perdida.

II

Sintió deseos nunca satisfechos.
¿Qué deseaba: gran amor, riqueza,
El saber, el poder, las elegancias,
Un dominio social, el gran renombre?
Le asaltaban deseos
Sensuales, muy precisos o muy vagos.
Exigía dulcísima armonía
Como en sus paraísos infantiles.
Y se lanzaba hacia la primavera
Con delicado cuerpo adolescente.

¿Qué sucedió?
¿Hubo persecución, enfermedad, miseria?
Jamás externos dramas.
Nos dijo: «Mi experiencia es un fracaso.»
Un fracaso del mundo.
¿No del hombre?

III

A pesar de victorias deliciosas,
¿Por qué acusaba siempre?
¿Era siempre inferior la realidad,
Que al fin se le escapaba a su deseo?
Oscura tentativa
De quien consigue ser difícilmente,
Interna confusión contradictoria,
Desazones del ser
Que lo es mal y poco.

¿Pecado original?
Boceto insuficiente.
Se prolonga una angustia.
Suspensa en ese trance de fracaso.

BAILAR

Todo el cuerpo es ya gesto, movimiento,
Acorde al ritmo nunca interrumpido
Que gira y gira en torno a un frenesí.
Se levantan en vuelo aquellos velos
Que cubren desnudez apenas vista,
Revoltijo de arrojo y ropa en círculos
Mientras el cuerpo avanza y retrocede
Como ofrenda de pecho, vientre, sexo
Dándose y retirándose radiante,
Eros resuelto en forma, gracia, música.

SER Y NO SER

to be *and* not to be

Se busca y no se encuentra.
¿Quién es? Jamás lo sabe.
Direcciones contrarias
Le conducen a un caos,
El caos de sí mismo.
Un tormento infernal
Le exige destrucciones,
El flujo de los odios.
Ser y No Ser: atroz destino.

Y no alcanza jamás el Ser, fecundo.

SE BUSCA

¿Y qué sentido nuestra vida tiene?
Cierto, cierto sentido... Son los hombres
Quienes se inventan lo que necesitan.
La solución no viene del paisaje.
Nuestras mentes darán una sentencia.
¿Todo imaginación? No, no, tampoco.

Buscamos la verdad.

JORGE GUILLEN

Paseo Marítimo, 29-D
MALAGA

LOS TEMAS PREFERIDOS DE SAN MARTIN A TRAVES DEL EXAMEN DE SU BIBLIOTECA

En el Archivo Mitre, de la ciudad de Buenos Aires, se encuentra un cuaderno donde el general San Martín anotó, a modo de inventario, los libros de su biblioteca. Fue con motivo de su traslado a Chile con la expedición libertadora que había preparado en Mendoza. En esa ocasión escribió: «Estos cajones de libros se hallan en Santiago en poder de Paulino Cambell, los que en caso de mi fallecimiento se entregarán a mi esposa, Remedios Escalada.»

Una vez terminada la campaña del Perú, San Martín trasladó los libros a Lima y los destinó a la formación de la Biblioteca Nacional; así escribió en el cuaderno una segunda leyenda: «Todos los libros que contiene este cuaderno fueron regalados por mí a la Biblioteca Pública de Lima.»

De los libros donados por el Libertador se hizo después una selección, como lo indica un manuscrito que se encuentra en dicho Archivo y que tiene este encabezamiento: «Nota de los libros que se han elegido de la lista remitida por el Excmo. Señor Protector de la Libertad del Perú para esta biblioteca nacional» (1).

Durante la guerra del Pacífico, fines del siglo XIX, los chilenos ocuparon la ciudad de Lima y la biblioteca fue seriamente dañada. En 1943 un incendio arrasó la casi totalidad de sus libros y manuscritos. De los setecientos volúmenes donados por San Martín en 1821, sólo pudieron ser rescatados siete.

Para la reconstrucción de su «librería» sólo contamos, por lo tanto, con la lista que confeccionó el propio San Martín. Los libros estaban distribuidos en once cajones de manera desordenada; la lista registra, en cada cajón, diccionarios, obras literarias, de economía, publicaciones, mapas, relatos de viajeros, textos referidos al arte de la guerra, a la historia, al derecho, tratados de arquitectura y de bellas artes. En la mayoría de los casos se omite el nombre de los autores y los títulos aparecen abreviados; también es frecuente la mención de una

(1) Archivo Mitre. Leg. 6.969.

misma obra en distintos cajones, ya que los diversos tomos que la componen se encuentran repartidos.

La primera tarea fue detectar la cantidad de volúmenes que contiene la biblioteca sanmartiniana. La segunda, distribuir por áreas temáticas dichos volúmenes.

El resultado ha sido el siguiente: sobre un total de 751 volúmenes, excluyendo una gran cantidad de mapas y atlas, 236 corresponden a temas históricos, 94 a literatura; las enciclopedias y diccionarios suman 82; las artes y oficios prácticos anteceden en número a los volúmenes correspondientes a las obras de carácter militar, que son 59. Los relatos de viajeros comprenden 45 volúmenes; el derecho y la geografía le siguen en importancia; en tanto que las obras referidas a matemáticas, física y química suman alrededor de 20 volúmenes, y las que corresponden a bellas artes (pintura, arquitectura y música) solamente 12.

Este primer intento de reordenamiento de la biblioteca sanmartiniana ya nos informa de las áreas temáticas que prefería el Libertador. Curiosamente, a pesar de su condición de militar, la preocupación por los temas históricos se pone de manifiesto de continuo: 56 son los títulos que registramos: algunos referidos a la historia clásica, especialmente la romana; un número más importante, a la historia de Europa en los siglos XVII y XVIII, destacándose en forma especial Francia revolucionaria y el período napoleónico hasta su culminación. La historia de América, desde los orígenes de la dominación española hasta las últimas noticias proporcionadas por periódicos de la época, ocupa también la atención de San Martín.

Para la comprensión del presente, el hombre del siglo XVIII vuelve su mirada a determinados momentos del pasado donde se puedan hallar modelos y normas para el nuevo proyecto político que está elaborando. Así, el mundo grecolatino alcanza una dimensión tan acentuada, que inficiona todos los órdenes de la vida en ese siglo. El testimonio de Rousseau es bastante claro al respecto: «sobre todo —dice—, Plutarco fue mi lectura favorita, como mi latín, mis antigüedades, mi historia...», y añade más adelante: «ocupados sin cesar de Roma y Atenas, viviendo, por así decirlo, con sus grandes hombres..., me creía griego y romano y me convertía en el personaje cuya vida leía» (2). Esta influencia de la cultura clásica se acentuó durante el proceso de la Revolución francesa, llegando a su máxima expresión durante la época imperial.

---

(2) Rousseau, J. J.: *Confesiones*, cit. por Díaz Plaja, F.: «Griegos y romanos en la Revolución francesa», *Revista de Occidente*, Madrid, 1960, pp. 4 y 5.

España no escapa a ese interés por el mundo antiguo; la enseñanza impartida por los jesuitas reconoce esa orientación, y Jovellanos confiesa su preferencia por las lecturas que se refieren a la época clásica: conoce a Tácito; una historia de Atenas; la *Vida de Cicerón;* la *Historia del progreso y la decadencia de la República romana,* de Ferguson (3). San Martín lee una *Historia romana,* una *Historia de los emperadores romanos* y las *Historias* de Salustio, todas en francés.

Pero este tema no parece interesar demasiado a San Martín. Una inclinación por los sucesos de la historia europea se advierte cada vez más en su biblioteca. La historia de Alemania y de su emperador José II, la historia de Inglaterra (posiblemente sea ésta la que escribió David Hume, que apareció un primer volumen en 1754 con la vida de los Estuardo; el segundo apareció en 1756 y llegaba hasta la revolución de 1688; más tarde agregó la época medieval y la historia de los Tudor, traducida al francés en 1760, 1765, 1769 y en 1819); una historia de Rusia; dos obras que aluden al imperio turco, otra sobre la guerra entre Alemania e Inglaterra y las biografías de Carlos II de Suecia y del príncipe Eugenio de Saboya, todas estas obras en francés. En castellano encontramos los *Comentarios de la guerra de España e historia de su rey Felipe V el Animoso,* en dos tomos, de Vicente Bacallar y Sanna.

La historia de las grandes potencias y de sus luchas por el predominio son objeto de la atención de San Martín, pero el eje de la historia europea es Francia, y de ella encontraremos tal cantidad de obras, que podemos afirmar que el núcleo de la sección de historia de la biblioteca está representado por esta nación.

Veintiséis títulos nos indican los antecedentes, desarrollo y culminación del proceso revolucionario francés. Sobre la etapa borbónica encontramos una biografía de Richelieu, dos historias sobre el reinado de Luis XIV y las *Memorias secretas* de Carlos Duclos acerca de los reinados de Luis XIV y Luis XV, aparecidas en 1791.

Los otros títulos se refieren, casi como una obsesión, a los sucesos que le fueron contemporáneos. Tiene cuatro historias de la Revolución francesa —13 volúmenes en total—; dos historias sobre el proceso a los reyes; las *Memorias para servir a la historia del jacobinismo;* cinco tomos en francés del abate Barruel, editadas en Hamburgo en 1803; una historia del Directorio; una acerca de la milicia francesa y otra sobre la vida del mariscal Ney.

San Martín ha vivido muy de cerca todos estos sucesos. El 1 de julio de 1789 solicita su ingreso como cadete al Regimiento de Mur-

---

(3) Jovellanos, G. M. de: *Diarios,* Ed. Alianza, Madrid, 1967, pp. 208 y ss.

cía. Tiene once años de edad y a los pocos días estalla la revolución en Francia. Cuando se retira del Ejército, en 1811, España se enfrenta al invasor francés. En los veintidós años que sirve en el Ejército español, la presencia de Francia es permanente. Ya sea en épocas de guerra —campaña de los Pirineos, invasión napoleónica— o de paz, su influencia es constante.

En su biblioteca advertimos este predominio. La etapa referida a la invasión francesa en la Península es recogida por numerosas memorias escritas por soldados franceses o por los que se aliaron al rey intruso en estos sucesos.

La *Memoria acerca de la guerra de los franceses en España* ejemplifica el primer caso. Su autor, Alberto de Rocce, era un militar suizo al servicio de Francia; había tomado parte en las campañas de Flandes y de España y estaba casado con madame de Staël. Esta Memoria, que apareció en 1809, enfocaba de una manera crítica la penetración francesa en la Península.

Con respecto al segundo caso, la biblioteca sanmartiniana tiene (sic.) *Memorias de José Mol, de Azanza y D. Gonzalo Ofarrib*, un tomo en 4.°, a la rústica, en castellano, siguiendo la anotación de San Martín. Se trata de las memorias justificativas de Miguel José de Azanza y de Gonzalo O'Farril acerca de su relación con el gobierno josefino instalado en la Península. Divididas en varias épocas, las *Memorias* tratan del momento en que Fernando VII los nombra ministros —marzo de 1808—; de su actuación en la Junta presidida por el infante don Antonio; de los sucesos acaecidos desde la partida del infante hasta la llegada de las renuncias de Bayona; del cambio dinástico y del gobierno de José I hasta la restitución de Fernando en 1814 (4).

Además de puntualizar numerosos sucesos: muerte de los capitanes generales en 1808, entre los que se hallaba el general Solano, jefe de San Martín en Cádiz; juicios acerca de la guerra de la Independencia, con especial mención de Bailén, donde actuó San Martín; las *Memorias* hacen referencia a los hechos revolucionarios de América como consecuencia de la dispersión del gobierno central y la controvertida legitimidad del que le sucedió. Esta crisis fue aprovechada por elementos separatistas para lograr la independencia de América. Esta es la evaluación que hacen los autores de las *Memorias* (5).

---

(4) *Memorias de tiempos de Fernando VII*. Edición y estudio preliminar de Miguel Artola. BAE, Madrid, 1957, p. 280.

(5) *Ibidem*, pp. 295, 308 y 333.

Azanza y O'Farril habían sido dos importantes militares, con una larga trayectoria en el Ejército español, habiendo ejercido también funciones políticas relevantes que les había permitido acceder a una información que nos deja conocer los entretelones de la política de España durante la etapa de la guerra de la Independencia. Estas *Memorias,* narradas desde la óptica de los «afrancesados», proporcionaron también a San Martín detalles minuciosos de los sucesos que él vivió durante su estada en España.

Pero el tema de Francia no termina con estas obras. La campaña de Rusia hecha por Napoleón aparece en dos trabajos que anota San Martín en su cuaderno, y del destierro en la isla de Santa Helena da cuenta un libro en francés que ha debido adquirir en América o que le ha sido obsequiado por alguien que regresó de Europa.

La culminación del proceso revolucionario y el nuevo orden europeo se expresan en los dos tomos referidos al Congreso de Viena, también en francés. Esto demuestra que San Martín, desde América y en plena preparación de su campaña, no abandona su interés por los sucesos de Francia.

Advertimos además que la casi totalidad de los libros de su biblioteca están en francés, idioma que, por supuesto, debía leer correctamente y también escribir —en su correspondencia hallamos citas en este idioma—, y creemos que lo hablaba perfectamente: las últimas palabras que dirige a su hija antes de morir son dichas en francés: «C'est l'orage qui mène au port» —el español no parece ser usado en las conversaciones familiares.

Claro que tampoco en España se desconoce el francés, y encontramos muchos ejemplos de ese uso compartido entre el francés y el español. Los intelectuales de la época, los miembros de las sociedades económicas, los militares, los científicos y aun las damas de la clase elevada hacen gala de su francés. Es tal el abuso de voces extranjeras, que Cadalso, en una de sus *Cartas,* refiere con ironía el grado de descomposición que está sufriendo el español a causa de palabras y giros afrancesados (6).

San Martín ha aprendido la lengua francesa en España, aunque su paso por el Seminario de Nobles no ha podido ser confirmado, ya que no existe ningún documento que atestigüe que estuvo en sus aulas (7). Podemos conjeturar que fue autodidacta o que concurrió a

---

(6) Cadalso, José: *Cartas marruecas,* Ed. Ebro, Zaragoza, 1978, Carta XXXV, pp. 81-86.

(7) Archivo Histórico Nacional, Madrid, Sección Universidades, Seminario de Nobles. Revisamos los leg. «Genealogías» 1770-1785 y 1786-1799; los leg. 673, 674 (1-2-3), 691 (varios); «Visitas» 1770-1792; leg. 689 (2-3), y el libro de ingresos y egresos 1770-1789 1314 F, y el resultado ha sido negativo.

alguna de las academias de idioma que abundaban en Cádiz (8) en la época que fue ayudante de campo del general Solano. Alcalá Galiano afirma que allí el francés era hablado con fluidez y corrección por muchos de sus conciudadanos (9), y así es que San Martín ha debido ejercitar, sin mayores impedimentos, la lengua francesa.

Como profesional de la guerra, Francia también le interesa. Su estructura militar, sus tácticas, sus adelantos técnicos, la preparación de los distintos cuerpos de su ejército son aspectos que la biblioteca sanmartiniana recoge en un buen número de libros. Además ha tenido experiencias directas, como militar, que le han permitido conocer de cerca la organización castrense francesa, especialmente en la campaña de los Pirineos y durante la invasión napoleónica a la Península. Otra fuente de información se la ha debido proporcionar su jefe, el general Solano, quien había realizado un viaje de instrucción a Francia en 1795 y había regresado a fines de 1796, después de participar al lado del general Moreau en la campaña del Rhin (10).

Pero, como hemos visto, el interés por Francia no se agota en el tema militar; San Martín prefiere la historia de los sucesos que ha conocido o protagonizado. La cantidad de libros que hablan sobre el proceso revolucionario francés señalan la preferencia de San Martín por este tema.

El proceso y ejecución a Luis XVI significó el fin de una era y el comienzo de otra. Dios dejará de proveer de sentido a la historia humana y los reyes ya no sancionarán más leyes ni harán justicia en su nombre a partir del regicidio. Los hombres de la nueva era construyen la historia, fundan la moral, la política y crean una nueva religión. Cuando los sucesos contemporáneos son de tal magnitud que crean formas nuevas de organización política y social, al tiempo que destruyen los principios que regían al orden anterior, todo se presenta confuso y caótico.

Algunos hombres se resisten al cambio violento y piden reformas paulatinas; otros se atrincheran en el pasado y levantan banderas que agonizan; los más decididos se lanzan a apoyar la revolución, mientras que los prudentes reflexionan y meditan sobre esos hechos, evitando ser arrollados por los acontecimientos.

San Martín parece pertenecer a esta última categoría. El también planteará —como la Revolución francesa— la lucha entre la libertad y el despotismo, el restablecimiento de un orden justo y la independencia de los pueblos, pero el intento de restaurar un nuevo absolu-

---

(8) Solís, Ramón: *El Cádiz de las Cortes*, Ed. Alianza, Madrid, 1969, p. 389.
(9) Alcalá Galiano, V., cit. por Ramón Solís, *ob. cit.*, p. 389.
(10) AHNM, «Estado», leg. 3.937 (2).

tismo, que elabora Napoleón, y su desprecio por la soberanía de los pueblos, ubicará a San Martín entre los que luchan por la independencia. Así lo hizo en España y lo repitió en América.

Ese interés que manifiesta San Martín a través del análisis de su biblioteca, por las experiencias parciales del pueblo de Francia, por sus situaciones singulares, es también la expresión de una nueva actitud que intenta conocer un proceso vivo, cambiante, en el cual se gesta y desarrolla una nación. Otros ejemplos que más adelante analizaremos irán descubriendo algunos rasgos que corresponden a ese espíritu nuevo.

El segundo aspecto que nos importa destacar ahora es la visión que San Martín tiene de América a través de los libros que configuran su historia.

Dos obras clásicas para conocer la etapa del descubrimiento y conquista de América están en la biblioteca sanmartiniana. Nos referimos a *Monarquía Indiana,* de Juan de Torquemada (1615), y las *Décadas de Indias,* de Antonio Herrera y Tordesillas. El título completo de esta obra es: *Historia General de los hechos de los castellanos en las Islas i Tierra Firme del mar Océano en cuatro décadas, desde 1492 a 1531*, cuatro volúmenes, Madrid, 1725-1730.

Para interiorizarse de la geografía, costumbres e instituciones americanas, San Martín utiliza los relatos de los viajeros. De 19 títulos que posee su biblioteca, 11 se refieren a América.

Sobre América del Norte registramos un *Viaje al Canadá* y otro *Viaje por las partes sud de América Septentrional;* para los extremos del continente, el *Voyage autour du monde,* de Louis Bougainville, publicado en París en 1771. Tres años duró su expedición —desde 1766 al 69— y recorrió, entre otros lugares, Canadá y las islas Malvinas.

Las zonas de América Central y, particularmente, las de América Meridional, atrajeron la atención de científicos y aventureros que informaron durante el siglo XVIII a los europeos acerca de las características del nuevo continente. La mayoría de los viajeros son ingleses o españoles y en menor cantidad franceses; sin embargo, los relatos están traducidos al francés en la mayoría de los casos y así aparecen en la biblioteca de San Martín.

El *Voyage à la mer du Sud,* por ejemplo, pertenece al inglés John Narborough, que lo publicó en 1694. La traducción francesa es de François Coreal (1722), quien también traduce del español —sin citar el autor— los *Viajes a las Indias Occidentales.* En 1772 aparecen en

Amsterdam las dos obras mencionadas y se agrega una relación de Walter Raleigh sobre la Guayana, todas en francés (11).

También el *Voyage fait au Pérou* es la traducción hecha por el abate Courte de la Blanchardière de la obra española de Alonso Carrillo Lazo. Se publicó en París en 1751 en dos tomos (12). Al año siguiente apareció, en traducción francesa, el relato de la expedición de Jorge Juan y Antonio Ulloa con el título de *Voyage historique de l'Amérique méridionale,* cuyo original español es de 1748.

El único viajero francés que recorre América del Sur y que existe en la biblioteca sanmartiniana es Leblond, quien en 1813 publicó sus *Voyages aux Antilles et à l'Amérique méridionale.* Traía interesantes noticias sobre la situación social en la América española y afirmaba haber asistido a la rebelión de Tupac Amaru (13).

En castellano advertimos dos obras: *Viajes al Magallanes,* de Pedro Sarmiento de Gamboa, cuyo título completo es: *Viaje al Estrecho de Magallanes en los años de 1579 y 1580,* aparecido en Madrid en 1768, y el *Viaje del comandante Byron alrededor del mundo,* traducido del inglés por Casimiro Ortega en 1769. Esta obra se refería también a la exploración del mar del Sud, islas de los Pingüinos, costas de la Patagonia y estrecho de Magallanes.

Abundante información sobre América obtiene San Martín a través de todos estos relatos, que, sumada a la que le proporciona el *Diccionario* de Antonio Alcedo, en cinco tomos, sobre los reinos del Perú, Nueva España, Tierra Firme, Chile y el Nuevo Reino de Granada, le permiten una visión muy amplia de las potencialidades físicas y humanas del continente.

Existen también documentos relativos a Caracas, en francés, y una *Historia de las naciones del río Orinoco,* dos tomos, en castellano (podría referirse a la obra de Gumilla o de otro jesuita expulso que al defender la acción de la Compañía en América, resaltaban las virtudes del continente americano), y el *Ensayo histórico,* del deán Funes, sobre la historia civil de Buenos Aires, Tucumán y Paraguay.

Noticias de los sucesos contemporáneos americanos se las suministran las publicaciones de la época: *Gacetas* de Buenos Aires, desde diciembre de 1810 hasta octubre de 1811; *Gacetas* «góticas», pertenecientes a Chile (un tomo), y el *Mercurio Peruano,* 12 tomos.

La sección de América de la biblioteca del Libertador no tiene ninguno de los libros que con gran profusión circulaban a fines del si-

(11) Duchet, Michele: *Antropología e historia en el siglo de las luces,* Siglo XXI, México, 1975, p. 421.

(12) *Ibidem,* p. 439.

(13) Zavala, Silvio: *América en el espíritu francés del siglo XVIII,* cit. por Juan Sarrailh: *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII,* FCE, México, 1957, p. 512, nota 26.

glo XVIII, dedicados a atacar al continente americano tanto en sus aspectos físicos como sociales y políticos.

Las obras del conde de Buffon minimizando la flora y fauna americana, la del abate Raynal *(Historia filosófica y política de las instituciones y del comercio de los europeos en las Indias)* criticando la situación social de América y su sistema comercial, las de De Pauw sobre la raza del hombre americano, y la *Historia de América,* de Robertson, con críticas a la acción de España en América, eran leídas con avidez por los europeos, dispuestos a acrecentar su conocimiento sobre los pueblos «primitivos» que los relatos de los viajeros habían divulgado (14).

España no escapa a esta actitud: Buffon es reverenciado por los miembros de las Sociedades Económicas y Jovellanos lo lee con frecuencia (15); Raynal es elogiado, mencionado en informes, leído por Meléndez Valdés y traducido por el duque de Almodóvar en 1784 (16). Del interés que despertó la obra del abate en toda Europa hablan las sucesivas ediciones que aparecieron a partir de 1770 en Francia.

A pesar de que la polémica sobre el Nuevo Mundo absorbió gran parte de la producción literaria de fines del siglo XVIII, estos autores están ausentes en la biblioteca de San Martín. Lo que encontramos en su librería es la obra de Humboldt *Ensayo práctico sobre el reino de Nueva España,* publicada en París en 1811. Este trabajo es la refutación de los escritos de Raynal, Robertson y De Pauw, que atacaban a América. «Estos autores —dice Humboldt— consideran bárbaro todo estado del hombre que se aleje del tipo de cultura que ellos se han elaborado de acuerdo con sus ideas sistemáticas. Nosotros no podemos admitir esas tajantes distinciones entre naciones bárbaras y naciones civilizadas» (17).

Este principio enunciado por Humboldt señala las características de la nueva historiografía que está surgiendo. Historiografía que trata de captar lo peculiar, lo vivo, lo creador en la historia de los pueblos.

La presencia de esta obra en la biblioteca del Libertador revela una vez más esa nueva inquietud que coincide más con el espíritu romántico que con la tradición iluminista.

Los temas históricos que interesan a San Martín, a partir del análisis de su biblioteca, pueden resumirse en dos: la historia de Francia revolucionaria y la historia de América; ese examen nos reveló tam-

---

(14) Gerbi, Antonello: *La disputa del Nuevo Mundo,* FCE, México, 1960. Estudia con detalle *los términos de esta polémica a través del análisis de numerosos documentos de la época.*

(15) Jovellanos, G. M. de, *ob. cit.,* p. 191.

(16) Sarrailh, Jean, *ob. cit.,* pp. 303, 117 y 556.

(17) Humboldt: *Ensayo práctico sobre el reino de Nueva España,* cit. por Gerbi, *ob. cit.,* página 382.

bién una nueva actitud que tibiamente se abre paso y quiebra, por momentos, esa concepción dieciochesca.

Veamos ahora el segundo tema que se recorta en importancia en su librería: la literatura. San Martín tiene un autor preferido: Voltaire. Novelas, teatro, cuentos, poemas, ensayos; en una palabra, toda la producción literaria de este autor se encuentra allí. También aparecen autores femeninos, que pasaremos a considerar en seguida.

La presencia de la mujer en la vida social, su participación en tertulias y salones literarios, como así también en las reuniones de las sociedades económicas y artísticas, es algo característico de los ambientes ilustrados del siglo XVIII. Pero fue en el campo de la literatura donde se manifestó más claramente la nueva situación de la mujer, y en Francia en especial, una abundante producción se debió a las mujeres de una clase social elevada, ligadas a las nuevas ideas.

En la biblioteca de San Martín encontramos las «obras de madame de Lafayette», cinco tomos, autora que vivió de 1634 a 1692. Entre sus obras figuran *Zayde, historia española* (1670); *La princesa de Clèves* (1678) y unas *Memorias de la corte de Francia entre los años 1688 a 1689*. La primera edición de sus obras fue impresa en Amsterdam en 1721.

Las obras de la marquesa de Tencin (1681-1749) es el segundo grupo de trabajos que tiene la biblioteca. Su autora era la madre del filósofo D'Alembert, reunía en sus salones a muchos intelectuales de la época. Fontenelle, Marmontel y Montesquieu figuraban entre ellos. Sus cuatro obras (*Memorias del conde de Comminges* —1735—, *Le siège de Calais* —1739—, *Les malheurs de l'amour* —1747—, *Anecdotes de la cour et du règne d'Edouard II* —1776—) se publicaron reunidas en 1786, 1804, 1812, 1820 y 1825.

Las ediciones a partir de 1804 demuestran el interés despertado por su producción, que pudo haber sido acrecentado por la obra de Barthelemy *Memorias secretas de madame de Tencin,* aparecida en 1790.

La tercera colección de obras pertenece a la marquesa de Lambert (1647-1733), dos tomos, en francés. *Reflexiones sobre las mujeres; Sobre el amor, sobre la vejez; Aviso de una madre a su hija; Tratado de la amistad,* son algunos de los títulos que se conocen de esta autora. Las ediciones de sus obras completas aparecieron en 1748, 1750 y 1808.

En el cajón dos, siguiendo la anotación de San Martín, está *De la literatura,* dos tomos en 4.°, a la rústica, en francés. El título completo de esta obra es *De la littérature considerée dans ses rapports avec les institutions sociales.* Su autora es la hija del banquero Necker,

nacida en 1766 y casada con el barón de Staël. Esta obra es de 1800 y se la considera el punto de partida del romanticismo francés por su exaltación de la sensibilidad y por la revalorización de lo espiritual.

La baronesa de Staël reunía en su salón de París a personalidades literarias, políticas y militares. Los generales Moreau y Bernadotte asistían a menudo a sus sesiones. Como a través de su obra literaria y también de sus actitudes, la baronesa no perdía ocasión de criticar y atacar al jefe del gobierno —Napoleón—, éste ordenó el cierre del salón en 1802 y la expulsó de Francia.

Cuando en 1810 aparece *De la Alemania* —obra que también está en la biblioteca de San Martín—, protestando contra el materialismo vigente en el imperio, por la exaltación que se hace de la gloria militar en detrimento de las ideas, el emperador ordenó la confiscación de la primera edición, que ya circulaba por Francia. Recién en 1813 se reimprimió en Londres.

La historia de otro enemigo de Napoleón, el marqués de La Rochejaquelein, fue escrita en forma de *Memorias* por su esposa. La biblioteca de San Martín posee un tomo, en francés, posiblemente editado en Burdeos en 1815. Emigrado en 1789, el marqués sirvió desde las filas del ejército inglés a la coalición europea contra la Francia revolucionaria, regresando en 1801 a su patria. A partir de esta fecha fue el alma de todos los *complots* y conspiraciones realistas. A la caída de Napoleón fue designado mariscal de campo por Luis XVIII.

Con estas *Memorias* se cierra el ciclo de autores femeninos en la biblioteca sanmartiniana. Algunas referidas exclusivamente a la condición de la mujer, como las de la marquesa de Lambert; otras uniendo la novela histórica con obras de corte psicologista, éste es el caso de la marquesa de Lafayette y de la marquesa de Tencin, y, por último, una literatura más comprometida con el medio social y político, que se transforma en vehículo de la reacción a las formas vigentes en el imperio, se advierte en las obras últimamente analizadas.

También tiene en su biblioteca la *Ilíada*, de Homero, en tres tomos, traducida al castellano, y la *Jerusalén liberada*, de Tasso, en francés, que también era una de las lecturas preferidas de Jovellanos (18). Las *Cartas de Abelardo a Eloísa* y las *Lettres de Ciceron* completan la sección de escritores clásicos.

Sin embargo, existen otras obras inspiradas en el mundo antiguo y que se encuentran en la mayoría de las bibliotecas de la época. Nos referimos a las *Aventuras de Telémaco*, de Fénélon, y los *Voyages*

(18) Jovellanos, *ob. cit.*, p. 203.

du jeune Anarchisis en Grèce, de Juan Jacobo Barthélemy. La primera se publicó en 1699 y la segunda apareció en 1784.

Estas obras, a la par que informaban al lector sobre las características del mundo griego, planteaban veladas críticas al sistema político y social de su época.

En el caso de Fénélon, su obra ataca al absolutismo de Luis XIV, por lo cual se la prohibió hasta el año 1717 y le costó a su autor el destierro a Cambray. En cuanto al segundo, la revolución de 1789 lo acusó de realista y lo encarceló.

Las *Aventuras de Telémaco,* en francés, está también en los anaqueles de la librería de la Sociedad Económica Vascongada a partir de 1774 y en bibliotecas particulares de España (19); con respecto a los *Voyages,* San Martín debe de poseer la segunda edición, aparecida en 1799 en siete tomos.

Los caractères, de La Bruyère; el *Emilio,* de Rousseau; *Le compère Mathieu (ou les bigarres de l'esprit humain),* de Dulaurens, poesías y cuentos, y la obra de Juan Pablo Marana, escritor genovés exiliado en París, *L'espion dans les cors des princes chrétiens* (1684), cierran el ciclo de autores y obras en francés.

De la literatura española advertimos tres autores: Calderón de la Barca con sus *Comedias,* las obras de Quevedo y José de Villaviciosa con *La Mosquea* (1615).

El examen que hemos realizado de la producción literaria que posee la biblioteca de San Martín nos revela, en primer lugar, un aspecto desconocido de su personalidad: su afición a la literatura; en segundo lugar, su inclinación por la literatura francesa, destacándose particularmente las obras de Voltaire; en tercer lugar nos llama la atención la incorporación de la producción literaria femenina en la biblioteca de un profesional de la guerra, como era San Martín. Una visión de la problemática de la mujer y de su particular enfoque de los problemas políticos y sociales adquiere San Martín a partir de estas lecturas. Cabe destacar, todavía, la presencia de las dos obras de madame de Staël como el reflejo de una reacción que comienza a percibirse contra la concepción materialista y racionalista que planteaba la Ilustración.

Pasemos ahora al análisis de los diccionarios y enciclopedias que tiene la librería de San Martín.

Los diccionarios se refieren a diversos temas: agricultura, arquitectura —civil e hidráulica—, música, arte de la guerra, lenguas, historia. De estos últimos destacamos el *Diccionario histórico,* de Luis Moreri, «una mezcla curiosa de historia sagrada y profana», aparecido

---

(19) Sarrailh, Jean, *ob. cit.,* pp. 241-276.

en Lyon en 1674. Contó con numerosas ediciones y se tradujo al español en 1753. Era una de las lecturas preferidas del padre Feijoo y se incorpora a la biblioteca de la Sociedad Económica Vascongada en 1773. Otro diccionario interesante es el *Diccionario de América*, de Alcedo, que fue publicado en Madrid en 1786 con noticias valiosas sobre el estado político y social de las distintas regiones de América española, como hicimos mención en otro lugar.

La obra de mayor resonancia en el siglo XVIII, la *Enciclopedia* o *Diccionario razonado de las ciencias, las artes y los oficios*, está presente en la biblioteca de San Martín. Tomos referentes a artes militares, arquitectura, manufacturas, bellas artes y los que contienen numerosas láminas se encuentran allí.

Nacida bajo la inspiración de D'Alembert y Diderot, tuvo, entre otros colaboradores, a Holbach, Helvecio, Lamettrie, Voltaire y, en ocasiones, a Rousseau. Su primer tomo fue publicado en 1751, y ya en 1759 fue prohibida su introducción a España.

Diez años más tarde, la Junta de Comercio de Barcelona adquiere 17 volúmenes a través de un librero establecido en Perpignan. Al año siguiente, 1770, el conde de Peñaflorida solicita autorización al Santo Oficio para utilizarla y su pedido es concedido. Más adelante el conde obtiene una nueva licencia, esta vez para los miembros de la Sociedad Económica Vascongada, que dictan clases en la Escuela Patriótica de Vergara.

Campomanes también recomienda a los socios de la Matritense la lectura de esta obra para componer manuales técnicos de los diversos oficios, evitando lo perjudicial y siempre bajo la correspondiente licencia. Otorgada la autorización, aparece la *Enciclopedia* en la biblioteca de esta Sociedad.

Si bien no todas las sociedades económicas de la época poseen ejemplares de esta obra, eso no significa que sus socios la desconocieran. En las Actas y en discursos, en informes y memoriales existe siempre una alusión, frecuentemente elogiosa, de sus artículos y de sus autores (20).

Pero el Tribunal de la Inquisición no ha dejado de perseguirla, y cuando la alianza con el gobierno se hace más fuerte a partir de 1789, recrudecen las medidas contra los libros extranjeros, especialmente aquellos que atentan contra la fe, la moral y la monarquía. Así la *Enciclopedia* y su hermana menor, la *Enciclopedia metódica*, aparecen formando parte de largas listas de libros prohibidos (21).

---

(20) *Ibidem*, p. 274.
(21) *Ibidem*, p. 296.

San Martín posee un tomo denominado *Manufacturas* de la *nueva Enciclopedia*, que había preparado el editor Panckouke en 1781, omitiendo el orden alfabético que tenía la anterior y prefiriendo el ordenamiento por materias.

En 1789 se coloca esta obra en el Index, desautorizando al mismo tiempo la traducción que preparaba el librero Sancha, a pesar de la intervención de Floridablanca a favor de este proyecto. Recién en 1806 se publicó en Madrid una traducción española en 10 tomos (22).

Los libros extranjeros, a pesar de la celosa vigilancia del Tribunal de la Inquisición, logran deslizarse hacia los anaqueles de las bibliotecas públicas, de las sociedades económicas, de los conventos y también a las de algunos particulares.

Pero a partir de la alianza entre España y Francia en 1796, las restricciones se suavizan, y Cádiz en particular, con una colonia francesa muy numerosa, con el puerto que permite una fácil penetración, recibe abundante bibliografía extranjera que se reparte entre las veinte librerías que existen en la ciudad (23). San Martín, inquieto lector, difícilmente pudo haber escapado a la tentación de adquirir las novedades que exhibían los escaparates de los comercios gaditanos.

Detectamos también el interés despertado en San Martín por libros referidos a artes y oficios prácticos, como así también a los estudios sobre el mundo físico y natural a partir de la compulsa que efectuamos de su biblioteca.

Es sabido que el movimiento ilustrado del siglo XVIII concibe la razón como el instrumento apto para promover la transformación del mundo económico, político y social. A diferencia de la concepción cartesiana que aplica la razón al descubrimiento de las verdades de la metafísica, la razón ilustrada pretende, a través de la observación y de la experimentación, alcanzar un conocimiento útil que permita a los hombres mayor bienestar y felicidad.

En el sector de las reformas concernientes a la elevación del nivel de vida espiritual y material de los españoles, la creación de las Sociedades Económicas Amigos del País permitió la aparición de un estado de opinión propicio para el fomento de la instrucción y la economía. De tal manera, que una ola de inquietud reformadora se expandió por todas las capas sociales; los testimonios proporcionados por Jovellanos en su *Diario* (24) y por el viajero francés Laborde (25)

---

(22) Sarrailh, Jean, *ob. cit.*, pp. 305-304.

(23) Solís Ramón, *ob. cit.*, p. 133.

(24) Jovellanos, G. M. de: *Ob. cit.*

(25) Laborde, Alexandre de: *Itinéraire descriptif de l'Espagne*..., París, 1834, t. III, páginas 244-245.

muestran claramente esa nueva actitud. La biblioteca sanmartiniana es también un reflejo de ello.

Durante el siglo XVIII la naturaleza es objeto de atención por parte de químicos, físicos, economistas, botánicos y biólogos. Para los aficionados a la historia natural, *El espectáculo de la Naturaleza*, del abate Pluche, que ya el padre Feijoo había calificado de «excelente obra», era un libro de consulta permanente. Existía desde 1753 una traducción al castellano realizada por el jesuita Terreros, lo que facilitó en mucho su difusión. Otras ediciones aparecieron en 1758, 1771-73 y en 1785 (26). Figuraba en las bibliotecas de las Sociedades Económicas, en la de muchos particulares y, por supuesto, en la de San Martín.

Los estudios de química y mineralogía también se impulsaban desde las Sociedades Económicas, promoviendo la investigación y la creación de laboratorios e invitando a científicos extranjeros a dictar cursos para la difusión de estas ciencias.

Tratados sobre electricidad, química, artículos sobre física experimental, sobre mineralogía, ocupaban las bibliotecas de las Sociedades. En la de San Martín encontramos un *Journal des observations physiques*, dos tomos; *Tablas mineralógicas*, un tomo, en castellano; *Elementos* de química, de mineralogía y de la historia natural, las tres obras en castellano.

Un libro clave para la comprensión de la economía política era el libro del marqués de Mirabeau, *L'ami des hommes ou traité de la population*, aparecidas las tres primeras partes en 1756. La lectura de este trabajo es la que recomienda muy especialmente Jovellanos a los socios de la Sociedad Económica de Asturias, ya que en ese libro «las doctrinas económicas se encuentran abundantemente explicadas» (27).

Considerando que la población es la fuente de toda riqueza, el origen de su subsistencia se encuentra en la agricultura. Para que ésta dé un rendimiento óptimo, Mirabeau propone una serie de reformas que van desde la tolerancia religiosa hasta la libertad de comercio —tanto interior como exterior—; una distribución más justa de la riqueza y una disminución y equitativa distribución de los impuestos, propiciando al mismo tiempo la creación de dos ministerios: el de agricultura y el de los impuestos.

Junto con esta obra —pilar de la doctrina fisiocrática— hallamos en la biblioteca de San Martín un conjunto de trabajos del mismo autor, reunidos en cinco tomos que posiblemente aludan a la *Teoría*

(26) Sarrailh, J., *ob. cit.*, pp. 456 a 458.
(27) Jovellanos, G. M. de: *Obras*..., BAE, Madrid, 1924, t. I, p. 440.

del Impuesto, de 1763; *La filosofía rural* y *Cartas sobre el comercio de granos,* ambas de 1768.

Buscando en la historia de España el origen de esa preocupación por la agricultura, Jovellanos, en su *Informe sobre la Ley Agraria,* destaca que en el Siglo de Oro, donde hubo hombres dedicados al estudio de la física y de la matemática, sin que hubiesen aplicado sus principios a objetos útiles y de provecho, «el célebre Alfonso de Herrera había comunicado a sus compatriotas cuanto supieron los geopónicos griegos y latinos y los físicos de la Edad Media y de la suya en el arte de cultivar la tierra» (28).

La importancia que Jovellanos asigna a la agricultura como la primera fuente de prosperidad de España, lo que asegura Campomanes acerca de su provecho (29), la confianza depositada en ella como «una mina inagotable de las más seguras riquezas» por Capmany (30), no hacen más que reforzar la tesis de Ward aparecida en su Proyecto Económico de 1762 (31).

Es evidente que la fisiocracia tiene valiosos defensores en España; los ecos de la preocupación de esta escuela se advierte en las lecturas de San Martín.

Además de las obras de Mirabeau, antes mencionadas, encontramos el *Tratado de Agricultura* de Herrera; el *Curso completo de agricultura,* 12 tomos, y el *Diccionario de agricultura,* 16 tomos, las dos obras de Rozier, que indican el interés experimentado por San Martín por esta doctrina. No faltan, a modo de complemento, tratados sobre la crianza de las ovejas, el cultivo de las plantas y de los viñedos, entre otros.

Aunque las Sociedades Económicas estiman que la verdadera riqueza proviene de la tierra y hacen de la agricultura el objeto principal de sus preocupaciones, no ignoran la importancia del comercio y de la industria. Así, la Sociedad Vascongada se ocupa de la metalurgia, y la de Valencia se apasiona por la industria de la seda, pero en todas se promueve la fabricación de aparatos técnicos para las distintas industrias, se investiga sobre la fabricación de hilados y se organizan cursos de perfeccionamiento de los artesanos (32).

Las bibliotecas de estas Sociedades también incorporan libros y folletos relativos a estas cuestiones, y las de los particulares siguen su ejemplo. San Martín tiene *Relojería,* de Ríos; *Colección general de*

---

(28) *Ibidem,* p. 123.

(29) Campomanes, conde de: *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento.* Sancha, 1777, t. I, p. 357.

(30) Capmany, Antonio de: *Discurso sobre la agricultura, comercio e industria...,* cit. por Sarrailh, *ob. cit.,* p. 546.

(31) Ward, Bernardo: *Proyecto económico...,* cit. por Sarrailh, *ob. cit.,* p. 546.

(32) Sarrailh, Jean, *ob. cit.,* p. 264.

máquinas, de Suárez, y *Máquinas de molinos*, en castellano y francés, *Secretos de artes y oficios* y los tomos correspondientes de la *Enciclopedia* sobre estos temas.

Con respecto al comercio, el interés es mucho menor tanto en las Sociedades como en la biblioteca sanmartiniana. Aquí solamente registramos tres títulos: *De la riqueza comercial, Comercio de América* y el *Reglamento para el comercio libre de España a Indias*, dado por Carlos III en 1778.

Analizado este último aspecto sólo estaríamos en condiciones de ingresar en el examen de los libros que responden a temas estrictamente militares, en la biblioteca del Libertador. El interés por los temas históricos, literarios, por los artículos de la *Enciclopedia* y por los asuntos que preocupan a los integrantes de las Sociedades Económicas prevalece sobre los temas que obviamente deberían atraer la atención de un profesional de la guerra.

El examen efectuado de su biblioteca, a partir de un reordenamiento por áreas temáticas, nos ha permitido descubrir aspectos desconocidos de la personalidad del Libertador: su pasión por la historia y su afición por la literatura.

Advertimos que la historia de Francia y la de América eran rescatadas en sus aspectos singulares a través de innumerables memorias y relatos, de obras que apuntaban a determinados momentos del proceso, con el propósito de captar lo peculiar, lo cambiante, lo vivo de la historia de los pueblos. Señalamos también su interés por la historia contemporánea como expresión de un presente dinámico y rico donde el pasado se recrea bajo formas renovadoras. Esta manera de acercarse a la historia es ya una actitud vital que lo aleja de la consideración generalizadora y abstracta del iluminismo.

Por otra parte, su inclinación a la literatura, ámbito de la sensibilidad y la imaginación, nos señaló otro rasgo interesante en San Martín, revelador de una personalidad proclive a penetrar en el mundo fantástico de las creaciones literarias, donde la libertad se pasea sin límites ni obstáculos.

Lo hemos visto, también, como hombre de su siglo, adherir a los postulados básicos de la Ilustración francesa, expresada en su biblioteca por la presencia de la *Enciclopedia* y de otras obras significativas de esta corriente de pensamiento, y responder a las nuevas inquietudes que plantean los reformadores españoles, a través de las Sociedades Económicas.

De estos dos aspectos hablan claramente los libros que hemos ido detectando en el análisis; la presencia de obras producidas por el movimiento nuevo es insignificante en su biblioteca —las dos obras

de madame Staël y la de Humboldt—, pero ellas son las señales del cambio que se opera en el mundo y que empieza a modificar la herencia que el enciclopedismo francés y la Ilustración española dejaron en el espíritu de San Martín.

Su biblioteca muestra el peso de la tradición iluminista, pero esconde en sus anaqueles los gérmenes de una reacción a la que vitalmente San Martín ya ha empezado a adherir.

BEATRIZ MARTINEZ

Tutor, 38, apartado 305.
MADRID-8

REGRESO DOMINGUERO

El domingo de mayo se va inclinando, luz pálida de las cinco, sobre los andenes de la estación de Villalba. El altavoz grita en vano, nadie hace por escucharle y, de propina, no se le entiende. La ronquera, los ruidos exteriores y los altibajos le hacen completamente inservible. El andén bulle de gentes vestidas de mil maneras, todas las ropas unidas por el presagio del verano. Una brisa tierna, fragante, se enreda en faldas y peinados. Cuando llega el tren de El Escorial, la gente sube con sosiego, sin prisas, un cansancio desbordado en cada boca. en cada bolsa entreabierta, bolsas por donde manan, revoltijo pintoresco, cachivaches montañeros, y repiquetean, a veces, colgados de un asa, una cuchara, un sacacorchos, una navaja de amenazadores muelles, un silbato... En el vagón, los pocos viajeros que vienen han anticipado su regreso, en huida de los últimos trenes, que ya vendrán atestados. Un clima familiar, de poca gente y meriendas apenas entrevistas, llena los compartimientos. Sol, que busca, punzante, los ojos. Un transistor rasga de cuando en cuando la tersura del aire. Dos mujeres machuchillas, juventud desquiciada al hombro, buscan asiento al lado de un señor que, junto a la ventanilla, lee obstinadamente una revista de chismorrería política y opulentos desnudos femeninos. El transistor se calla, repentino, ante la protesta de un viajero malhumorado. Las voces de las recién venidas se perfilan rotundas, esa descocada agrevisidad de las palabras perdidas en el silencio expectante...

—Ven, Cuca, ven aquí. Aquí tenemos sitio... No hay más que un señor...

—Es mejor al otro lado. Aquí da el sol, y eso, niña, tú me dirás. El tren no es el campo, eso lo sabe todo el mundo.

—¡El campo, pues vaya! Como que hemos encontrado mucho campo que digamos. Todo el santo día andando y andando y no nos hemos topado un mal prado para sentarnos y poder tumbarnos un ratillo al sol. ¡Todo estaba atestado de basura!

—¡Plásticos!

—¡Trapos viejos...!

—¡Cacharros desvencijados...!

—¡Latas de conserva vacías...!

—¡Y perros muertos...!

—Es algo intolerable. ¿No es verdad usted, señor? ¿Usted vive por aquí? ¿No será usted el alcalde de Villalba? Porque, vamos, usted me contará, hay que ver cómo tienen todo esto... Es que no se lo cree nadie, nadie, es que nadie. A ver, mañana, en la oficina, a ver con qué cara digo yo que, en la sierra, pues que no hay dónde sentarse. Vamos, hombre, no me diga.

—Señora, no; lo siento; no soy alcalde de ningún sitio. Soy un hombre que lee. ¿No lo está usted viendo? Leo. Esta revista.

—Paqui, ¿has visto qué genio tiene este señor? Y yo que me senté aquí porque me pareció todo un caballero... ¡Jesús, hijito!, no he hecho más que preguntarle si es usted alcalde, lo que, de serlo, no estaría nada mal. ¡Menudos sueldazos! Usted tiene pintología de hombre importante, ya que, no quería decírselo, pero, la verdad... ¡Para mí, la verdad ante todo...! «¡Cuca, nada de mentir...! ¡Eso, en nuestra familia, jamás...!» Así me adoctrinaba mi padre, que era todo un gran señor, sargento de la Guardia Civil, para servirle. Bueno, todo se ha de decir, no me gusta pecar de partidista: era un poco mano larga, ¿me comprende?

—Muy bien, señora. Era un gran cargo el de su padre. Por lo demás, tiene usted toda la razón. La sierra está pero que muy sucia, muchísimo.

—¿Ves, Paqui? Ya se pone de mi parte. Si yo no podía equivocarme... ¡Tengo yo un pesquis...!

—Pues anda, ponle a trabajar, Cuca, que desde que hemos subido no dejas de darme pataditas. Me molesta mucho ese vaivén. ¿No ves que estoy arreglándome el pelo? Es que con la carrera que nos hemos chupado para alcanzar el tren cualquiera no se despeina... Así... Ajá... Ya. ¿Estoy bien?

—Tú siempre estás bien, Paqui. Oye, ahora que me fijo... ¿Te has cortado el pelo? ¡Con aquella mata que tenías...!

—Pues sí que te desayunas tú prontito, cariño. Hace muchísimo tiempo que me lo corté. Ya ves, así, con este flequillo que me agranda los ojos y me los pone algo gachones, así, así, y esta melenita... No sé dónde miras... Ya va para quince días que llevo este peinado...

Paquita, mientras habla, no deja de moverse, de contonearse, se atusa el pelo, ahuecándolo, crece y se abate alternativamente en el asiento y se mira, torciéndose cuanto puede, en el cristal de la ventanilla. Reitera:

—Pues sí, hija, es muchísimo más cómodo. Un empujoncito así, con la mano, ¿eh?, y ya está. Claro que antes, con mi pelo hasta la mitad del brazo, que me tapaba los hombros, y con menos flequillo, que me ponía así, descarada, vamos, no me digas... Estaba yo... Pero ahora, pues que así me tienes, como mi amiga Clarita, la que trabaja en las oficinas del Metro.

—Clarita, bueno. Esa es joven aún, Paqui, y así, cualquiera.

—¡Cuca, tú tampoco eres una niña...!

—Paqui, dispensa. Yo lo que quería decir es que Clara...

—Tú no dices nada. Por lo menos, nada a derechas. Anda, dale la vuelta al elepé, rica, más nos valdrá. ¡Ah, mira, paramos...! ¿Dónde estaremos? ¿Qué será esto? Oiga, señor, ¿dónde estamos...?

—¡La Navata!

—¡Qué va, usted se confunde...! Yo sé que no hay ningún pueblo que se llame La Navata. Será Torrelodones. Fíjate, Cuca, como si yo no conociese la sierra igualito que la palma de la mano. A mí me está dando el tufillo de que usted, señor, de tanto leer, pues que se ha quedado usted algo así... algo... Bueno, eso, algo eso. O que es usted un quedón de órdago y, claro, pues que eso. Siempre, lo miremos como miremos, pues que me sale eso. ¿Usted se lo explica?

Un largo silencio. Las dos mujeres se dedican a observar a los demás viajeros. Notan que desde los asientos fronteros están pendientes de ellas, del tintineo de las pulseras de Paqui, de su subir y bajar infatigablemente las bolsas a la rejilla, del afanoso arreglarse el pelo... Cuca se quita sus gafas, muy gruesas, y se dispone a limpiar los cristales con un pañuelo muy sucio. Paquita aconseja:

—No limpies las gafas con esa porquería. Las vas a nublar definitivamente. ¡No esperarás que yo te haga de lazarillo...!

—Aún me defiendo, rica. De lazarillo, nada. Tú siempre tan amable. Es que no se puede contigo. Tengo el pañuelo un poco guarro, es verdad, pero acuérdate: me he tenido que limpiar como he podido después de la caída en el arroyuelo ése... Me puse imposible de... La falda, los zapatos, los codos al levantarme... ¡Puaff, qué asquito...!

—¡Huy, huy, no me lo recuerdes...! ¡Cómo olías, rica, cómo olías! ¿Se te ha evaporado ya? ¿A ver...? No, ya no hueles, menos mal. No, si está visto. La que yo digo: tú, en la sierra, nada. Tú eres mujer del asfalto y, todo lo más, una caña en la terraza de la esquina, una vez a la semana, que también hay que medirse, administrarse... ¡Mira que ir a caerse en aquella porquería...! No te quise decir nada, porque yo tengo muy buena educación; pero, cuando volvimos al pueblo, es que me daba vergüenza, así como suena, ver-güen-za... ¿Qué va

a ser...? ¡Ir contigo al lado...! No porque llevaras las faldas mojadas y tal, sino por el delicado aroma que despedías... ¡Qué barbaridad...! ¡Qué adherente resultas...!

—Una desgracia como otra cualquiera. Bien que te reías cuando daba yo los patinazos. Ya fueron equilibrios, ya. No hay mal que cien años...

—¿Qué...?

—Un refrán, no te pasmes, avefría, que pareces un avefría cuando das en...

—¿Qué refrán?

—Eso de que no hay mal que cien años...

—No lo conozco. Será alguna tontería tuya.

—Te pillé. Es peor no conocer ese refrán que caerse en un río enmerdado.

—Pchssst... Allá se irán... Si tú lo dices... Para ti el refrán y para ti también el río. Eso está hecho.

Nuevo compás de espera. Se oye penetrante el traqueteo del tren. Paquita sigue con su pelo. Saca de su bolso un frasquito de esencia y se pone, con mucho mimo, unas gotas detrás de las orejas. Los viajeros de enfrente se miran, cuchichean, sonríen: se nota la ligera burla que se deslizan, caritativos, a costa de las mujeres. Cuca limpia sus gafas concienzudamente, echándoles un poquito de vaho y levantándolas contra el viento de las ventanillas abiertas, y se frota la punta de un zapato embarrado contra la media de la pierna opuesta. No parece muy satisfecha del intento, porque se coloca las gafas, se quita el zapato y se lo acerca a las narices:

—¡No hay manera humana de devolverle su ser...! —y le raspa con la uña el barro pegado al cintillo de la suela.

Paquita acude al quite, justiciera, diligente:

—No hay derecho. Hazlo para allá, échale el barro a este señor, pero a mí déjame en paz. ¿No ves que llevo mi equipo de campo nuevo?

—Es un equipo estupendo... Se nota que gozas de buena pensión. ¡Para lo que te ha servido, tan nuevecito...! Hazte cuenta que te has caído con todo él. En Villalba, ni un triste prado. Y esta mañana, en ese Torrelodones de mis pecados, menos aún: todo cercado, que no hay guapo que salte las tapias de pedruscos; todo prohibido, todo con amenazas de multa. Y que no nos hemos atizado caminatas ni nada. Ya ni campo tenemos. ¡Jo, qué vida...! Antes, cuando yo era...

—Ya estás con tus antes, ya... No hay cosa que más me chichejorobejeringue. Antes, antes... Antes tú no ibas a ningún sitio, porque,

sí, habría sitios a los que ir, pero no había tren, ni manera de llegar. Y si había tren, o auto, o mulas, o demonios, tú no tenías una mala perra para el billete o el alquiler de lo que fuere; lo que me viene a dar el mismo resultado. ¡Antes, antes...! Derrotismo puro, ese echar de menos lo de antes. Yo soy muy progre, muy moderna, muy partidaria de los cambios.

—Ah, ya que tanto hablas... ¿Llegaremos a tiempo del entierro? Que yo pienso ir al entierro. Yo, donde el primero en cuestiones de patria. ¡La primerita...! Mi padre me enseñó que...

—Pero ¿qué dices? ¿Qué entierro ni qué niño muerto?

—El del guardia asesinado.

—¡Arrea...! Estás tú buena. Si ya hace muchos días que fue, chica, la tira... ¡Dónde estará ya el entierro ése...!

—Lo iban a llevar a enterrar a su pueblo, en Mallorca, en las Baleares. Lo traía el perió...

—Era de Canarias.

—Pues eso te estoy diciendo, que lo llevaban allí, pobrecillo.

—Pues no estás diciendo eso.

—Pues será que tú no me atiendes, de tanto pensar en el flequillo y en la murga de las pulseras... Más alto te lo podré decir; más claro, no.

—Bueno, me da igual. Para ti la perra gorda. Pero que conste: el entierro ya ha sido.

—No sé cómo dices que tienes tantas amigas, porque con tus maneras... Mira chica, la verdad ante todo: es algo dificilillo aguantarte. A mí, perdona, pero la verdad ante todo. Mi padre me adoctrinaba...

—Sí, sí, tu padre y tú, dos. ¡Lo que me faltaba que oír, que es difícil aguantarme...! Menos mal que yo sé devolver la oración por pasiva. Allá tú. Déjame un instante. Voy a meditar sobre un asuntillo que tengo pendiente mientras me aliso un poco el pelo... ¡Estas ventanillas...!

—Oréate, oréate, mi niña, que es muy sano. Pero si vas a estornudar, vuelve la cabeza, por favor. No me digas que no te lo he avisado. Que luego...

Cuca se coloca muy ceremoniosamente el zapato, con el cual ha estado accionando todo el último tiempo. Tan cuidadosa es la calzadura, que parece temer hacerle daño al zapato. Se estira su falda, una falda gris. de espiguilla, y se alisa las solapas de una chaquetilla que cubre a su vez, un jersey. Mira la medalla que lleva colgada

al cuello, se la acerca a los labios, la besa disimuladamente y la deja caer sobre el escote, un escote en ángulo muy agudo, que deja entrever el surco de los senos. Paquita, entre sacudida y sacudida a su flequillo, entre subir y bajar una vez más las bolsas de la rejilla, cree ver que el señor que va al lado de Cuca mira con cierto descaro al abismo del escote. Se acerca confidencial a Cuca y, bajito:

—Cuca, que este tío es un frescales. Le he sorprendido mirándote. ¡Mi madre, qué miradas...! ¡Es un fulano de mucho cuidado, te lo digo yo...! A lo mejor es un obseso, un maníaco de las películas ese, un sátiro, un centauro, un... Bueno, atenta, o sea ¡que no te chupes el dedo...! ¡Tengamos la fiesta en paz!

—No seas mal pensada. El señor es un caballero. De todas, todas. Me miraba la medalla, mujer, miraba la medalla.

Y levantando un poco la voz y la medalla, se aproxima al señor vecino hasta clavarle el aliento en las narices:

—Es de oro de ley. Mire, Santa Rita de Casia, abogada de imposibles. Recuerdo de mi madre. Mi madre, una-santa-que-Dios-tenga-en-su-gloria-amén, se murió en mil novecientos veinte, el día de los Inocentes. Era yo muy chavalina. Acabábamos de trasladarnos a la capital, ¿sabe?, y le sentaron mal las aguas... Cosas que pasan. ¡Tenía yo entonces unas trenzas...! ¡Y un traje malva con lacitos blancos! Tendré mucho gusto en invitarle un día a mi casa, si gusta, y enseñarle las fotos. Las fotos me las hizo mi padre. Mi padre también se murió, pero más tarde. No, en los Inocentes, no. Fue en abril. Los hombres hay algunos que aguantan mucho, no se crea. Mi padre era de ésos. Pues le decía que mi madre me dejó esta medalla en herencia. También me dejó una toquilla hecha a mano. Una fortuna que valdría hoy, pero se rompió ya. Me la he estado echando a los pies de la cama durante cuarenta años largos; claro, se escangalló. De ahí que no se la pueda ofrecer. La medalla tampoco, pero si la necesita para pedir por alguna enfermedad oculta que usted tenga y quiera alejarla, con mucho gusto se la presto. Si el préstamo gratuito no le satisface, por razones de pundonor, se la puedo alquilar por temporadas. Es muy milagrosa, se lo aseguro. Usted me parece un caballero, ya se lo vengo diciendo desde que le vi. Por algo me senté a su lado yo al subir en el tren, que, no se crea, en el tren pasan unas cosas hoy... Digamos que cosas muy raras. ¿Usted no ha tenido nunca en el tren un encuentro así, vamos, digamos, digno de recordarse?

El viajero mira con cierta curiosidad intrigada, incluso con simpatía, a las dos mujeres por vez primera. Ellas lo notan y se intercambia

una tímida sonrisa aquiescente. El viajero no sabe muy bien qué contestar. Se decide por lo más fácil:

—No, señora. Muchas gracias por su ofrecimiento. No tengo ninguna enfermedad, ni oculta ni de las otras. Por hoy al menos. Y otra vez gracias a Santa Rita y a usted.

—De nada. Pero no se haga ilusiones. Todos tenemos nuestra enfermedad. Vaya si la tenemos. Lo que pasa es que...

—Deja en paz al señor, Cuca. Siempre con tus manías de las enfermedades. Yo misma, para que veas, no tengo ninguna.

—¿Tú...? ¡Je, je, je...!

—¡Te digo que ninguna...! ¡Acaba ya de reír...!

—¡Je, je, je...! ¿Y...?

—Pues no, porque esas menudencias que me pasan yo no las llamo enfermedades. Una aspirina, y sin médico... ¿Cómo lo voy a llamar enfermedad? Para mí, una enfermedad es algo con muchísima fiebre, y mucha cama, y varios médicos, y la familia llorando al lado, y la muerte entrando y saliendo disfrazada por la alcoba, y el testamento, y los sobrevivientes saliendo a todo gas al Banco, a retirar la mosca que se pueda, y ver a parientes y bienquerientes cómo se prueban la ropa que vas a dejar...

—Para ti la enfermedad es un tango, mi pebeta linda... ¡Ja, ja, ja...! ¡Claro, tú qué vas a tener enfermedades...!

—¡Me estás poniendo negra...!. No, no tengo enfermedades. Y aquí, el señor, pues tampoco.

El tren se vuelve a detener, lo que sirve para calmar los ánimos. Un oleaje de jaras y pinos se entra a raudales por las ventanillas. El señor esta vez toma la iniciativa y dice, mientras señala al cartel de la estación con un gesto estatuario:

—¡Torrelodones...!

Las dos mujeres se levantan alborotadas, bajan el cristal del todo, asoman la cabeza fuera del marco, pisotean al viajero, le arrugan la revista, ríen, se empujan, hacen veladas referencias a su viaje de la mañana, ñoñas, regocijadas:

—¡Mira la cantina donde tomamos el café esta mañana! ¡Aún llevo aquí el croasán que nos atizaron! ¡Válgame Dios...!

—Pues si llegas a entrar en los servicios... ¡Mi madrecita de mi alma, cómo estaban...!

—Ya, los conozco... Otras veces...

—Bueno, fuera porquerías...

—Paquita, ya no está el tipejo aquel que te quería ligar... Chica, qué poca suerte tienes, por lo menos por estas tierras... Que quizá en otros lugares no digo que no. Pero yo hablo de lo que se ve, que ya te veo venir enfadada. Es que no se te puede decir nada, por claro que sea... El tío de esta mañana, no me digas, era un aficionadillo al parcheo... ¡Jolines con el mozo...!

—¡El tipejo aquel, bah...! Un empleadillo de la Renfe...

—¿Pues sabes lo que te digo...? Que para lo que le necesitas, igual que si fuera un Rothschild, vamos, digo yo. ¿O te crees que los empleadillos de nada no tendrán su alma en su almario...? No eres tú nadie.

—Yo lo que quería decir...

—Ah, ya, bueno, pues entonces... No, si acabarás por hacerme creer que tú, aquí, a buscar cantuesos y punto. Ya, ya...

Suben algunos viajeros, se arremolinan otros. Se cuela por la ventanilla la brisa insistente, revuelta con ruidos inconcretos, repleta de distancias. Un niño lloriquea en el compartimiento trasero. La madre le da unos cachetes, mientras borbota, exasperada, alguna que otra amenaza. El tren se pone en marcha. Paquita, una desbaratada ternura oprimiéndole la voz:

—Oye ese chavalín... ¿No te da una pena especial oír llorar a un niño...?

—Como llora ése, no, angelito. Hay llantos y llantos. Ese jodío niño berrea.

—¡Cuca...! Un niño... ¡Ay, un niño...! Cuando yo hice la primera comunión me regalaron una muñeca que lloraba. Era de las primeras que hubo... Una muñeca así, algo pepona, con pantalones con lazos debajo de las falditas...

—¡Pues vaya moda, resalada...! No me digas... Una plasta de muñeca.

—Era una moda bonita, práctica, le hacías tú los vestidos con unos patrones de papel de seda, la acunabas, la acostabas contigo... Pero ¿es posible que tú no sientas nunca el hormiguillo de tener que acunar a un niño?... Yo, a veces, siento que el pecho se me llena...

—¿Yo...? Vamos, anda... Quien con niños se acuesta... No sigo. Andas muy mal de refranes.

—¿Ni de cantarles...? Pero ¿no te has sorprendido alguna vez cantando sin porqué, acariciando a un niño? ¿Tan seca estás, Dios mío? ¿Es posible...?

—Ni seca, ni demonios, ni narices, ni rábanos, ni... Ni ni nada. Tú lo que estás es chalupa. Se echa de ver en seguidita.

—Pues ¿sabes lo que te digo? Una sola cosa te digo, eso es: ¡machorra! Anda, chúpate ésa.

—¡Andá, machorra! ¡Me llama machorra! Si tú supieras... Mientras tú te ponías a punto de caramelo con tu muñequita de tu alma, la llorona ésa, yo me iba a jugar por los desmontes, anda, para que veas, con los chicos de la vecindad, por las viñas incluso entre los residuos del matadero; bajábamos a una mina abandonada, donde sabíamos que se escondían las parejas, y les sacábamos las perras a cambio de no delatarlos... Teníamos una banda, ¿te enteras?, se llamaba «La mano de seis dedos», robábamos melones y frutas de los huertos, le pintábamos bigotes y letreros a las bragas que las vecinas tendían a secar al sol y les tirábamos petardos al sereno y al alguacil en el portal de su casa... La mujer del maestro estuvo una vez a punto de diñarla de un sustito que le arreamos al echarle, por la ventana entreabierta, un cohete sin cola. Era una mujer muy soberbia, muy engreída ella, que le gustaba bañarse con frecuencia y mirarse desnuda en el espejo...

—¡Machorra...! Ya lo decía yo. ¿Y no te da vergüenza?

—¿A mí...? ¿Por qué me va a dar vergüenza? Eran cosas que se hacían, cosas normales.

—¡Machorra! Ya lo decía yo. Machorra, machorra, más que machorra... No pareces una mujer, el ser más delicado de la creación, como tienen dicho todos los grandes ingenios de la humanidad...

—¡Jolines...! No digas imbecilidades, mi niña. Aquello era vivir, vivir como se vivía, y santas pascuas. Nada más. Ahora hacen otras gracias, cosas de gilis, a la vista está. Sin ir más lejos, ese bailar así, gesticulando, o recitar los nombres de los equipos de fútbol... Y que no son chorradas, eso, que venga Dios y lo vea.

—¿Y te duró mucho tiempo tu, digamos, tu vivir...?

—Pues hasta que una vez, bañándonos todos juntos en una charca que había algo más allá de las eras... En fin, habíamos crecido, ya teníamos quién más, quién menos, unos añitos y muchas picardías... Pues que los chicos me faltaron al respeto, ea, ya está. Eso fue.

—¿Cómo, cómo...? ¿Dónde...?

—Mira, Paquita, el dónde no se pregunta, no seas boba. ¿Dónde va a ser? Pues allí, donde acampa el respeto. ¿Querías que fuera en la cabeza, en la coronilla, sin sitio para ello? Estás lo que se dice pirada. Eso se llama curiosidad, ¿eh?, y luego dices que yo...

—Ya sales con tus paridas. ¿Cómo fue, dónde...?

—Las paridas, criatura, vienen después. Pues fueron tres seguiditos. Tres de la pandilla, uno tras otro. No, no creas que tuvimos un plan previo, qué va. Vino la cosa así, rodada. Por cierto que el últi-

mo, me acuerdo como si fuese ahora, las pasó canutas. Le daría reparo, vergüenza, qué sé yo. A ver, tantas matracas con el pecado y con el pecado, y dale y vuelta que te pego con el pecado, que el más bonito va y se acagacina... Ya sabes, las cosas de antes.

—Pero ¿qué estás diciendo ahí, desgraciada? Así, tan pancha. Parece que estuvieras diciendo: «Me duele un juanete», o «Me voy a ver Peter Pan*». ¡Estás mochales perdida! ¿O te estás cachondeando a modo de mí? ¿No será eso? No te lo perdono, entérate de una vez.*

—¡Quia, chica! Si todo el mundo lo sabe en el pueblo. Y aún viven ellos y disfrutamos en grande al recordarlo. Sobre todo el de los apurillos, que, no pienses mal, ya se le han pasado. Figúrate, carné de familia numerosa, no te digo más. El pueblo daba muy buenos tipos. Ahora nos reunimos en las fiestas de la Virgen, y durante quince días, entre toros, cucañas y demás martingalas, charlamos, charlamos tomando alguna cosilla dulce o jugamos a algo en la taberna, al parchís, a la oca, llenamos una quiniela... Me cuentan cosas, cosas, las suyas, ¿sabes?... Parece que no les ha ido muy bien con sus mujeres... Parir, parir, nada más que parir... ¡Qué tercas!, ¿no, verdad? ¡Pobrecillos, qué poca suerte...!

—De oírte estoy en un tris de desmayarme, ¡Cuca de mi vida! ¿Y tu padre, tu señor padre...? ¿Siguió adoctrinando...? ¿Qué...?

—Pues primero pateó, gritó, se mordió los bigotes... Unos bigotes así, a lo káiser creo que se llamaban. A lo mejor eran de reglamento, vamos, bigotes de ordenanza... Mi padre fue siempre muy adicto y respetuoso con las ordenanzas... Por aquel entonces ascendió a sargento, ahora que me acuerdo... Luego, cuando ya la gente, al salir de misa los domingos, le felicitaban por el sucedido, dijo que me iba a matar, o que se iba a matar él, no estoy ya muy segura. Pero poco a poco lo fue encajando. Como, ya te digo, no era yo sola, era así en el lugar... Allí todas lo hacían de la misma manera, con mayor o menor éxito, mayor o menos comodidad. Un día mi madre se lo llevó a la sala... ¡A mi padre, hombre...! Y al salir me lo devolvió como una malva. Debió intervenir en mi favor... Mi madre era una mujer de cuerpo entero, vaya si lo era. Un cachitín así, sorda.

—¡Pues vaya pueblito, Señor, vaya pueblito...!

—¡Hombre, qué me vas a contar a mí! Ahora tienen hasta playa artificial y todo, y el coche de línea va todos los días, y están poniendo una discoteca fenómeno, y echan las mismas películas que aquí en Madrid. Y la feria pasada llevaron a Camilo Sesto, fíjate.

—Por Dios, calla, calla. ¡Enmudece, Cuca, enmudece! Este señor seguro, seguro que te ha oído y... ¡Se me pone carne de gallina...!

—Yo, chica, ya te lo digo, lo que mi padre me enseñó: «¡La verdad ante todo! ¡Mentir en esta casa, jamás!» Y no me ha dado mal resultado. Porque vaya aquí este señor, que ni siquiera es alcalde de Villalba, ¿voy a tener que decir yo otra cosa que no sea la verdad? ¡Jamás de los jamases!

Durante un ratito, Paquita contempla a Cuca sin pestañear, observándola, vagamente pasmada, de arriba a abajo. Pasa revista concienzuda a las ropas, los zapatos, el barro seco que los cubre, las gafas que disimulan la mirada, la medalla al cuello, las solapas rozadas, las manos regordetas y rotas por las lejías y cruzadas sobre el vientre, el pelo canoso y grifado, un impreciso halo de pobreza y dejadez... El tren suena más en esos instantes de lejana cercanía. Una bolsa mal puesta se cae de la rejilla. Ninguna de las dos hace el menor movimiento por levantarla. El señor vecino, fingiendo solicitud y seriedad, la coloca de nuevo en su sitio, apelmazándola contra las otras. Paquita, en su abstracción, no acaba de relacionar la confidencia de Cuca con la estampa que ve, tan aparentemente anodina, y ahora, repentina luz, vestida de aventura y escándalo. Paquita murmura entre dientes, repitiéndose:

—¡Es increíble...! ¡Es increíble...! ¡Esta lagarta...!

El niño del otro departamento vuelve a llorar. Paquita regresa de su mutismo, escarba en su bolso, que abre y cierra infinitas veces, y encuentra un caramelo. Se levanta, se ordena el pelo y va a ofrecérselo al niño:

—¡Toma, guapo...! ¡No se llora...!

La madre del crío, una campesina voluminosa, de luto, desgreñada, enrabietada por los lloriqueos frecuentes, vomita:

—¿Es usted la del respeto...? ¿O es su compañera...? Porque, vamos... ¡Respeto, respeto...! Eso es lo que deberían tener ustedes; qué perdición... ¡Adónde vamos a parar!

Paquita se queda con el caramelo en la mano. Y se vuelve a su sitio helada, temblorosa, una lágrima reventona en los ojos. Se deja caer en el asiento, desenvuelve despacito el caramelo, se lo mete en la boca, chupotea:

—¡Pobre chiquitín...! ¡Qué madre le ha tocado en suerte...! ¡Si fuera mío!

Y súbitamente reencontrada en su propio hueco:

—Cuca, cierra la ventana. Ese aire despeina.

—Y acatarra, que es peor. Y si encima de que no llego al entierro...

—¡Cierra de una vez...! ¡Mira mi pelo!

—Pues la buena educación que tú tanto citas, rica, dice que quien la abre, la cierra. Y me parece que fuiste tú... A ver, buscabas al tipejo de esta mañana. Yo no tengo la culpa de que se haya dado el piro, así que no te enfades conmigo. De todos modos, soltar una lagrimita por ese fulano...

El viajero vuelve a participar con su iniciativa y, en silencio, cierra la ventanilla. Paquita le dedica una sonrisa verdaderamente jovial, rendida, ensoñadora, que no escapa a la vigilancia de Cuca:

—¡Ja, ja, ja...! ¡Otro, otro...! ¡Lo mismito que esta mañana...!

Paquita, súbitamente seria, aprieta los labios y mira al suelo. Cuca se encara con el vecino:

—Y usted, señor, ¿va muy lejos?

—Estos trenes se acaban en Atocha, ¿no? ¿Adónde quiere usted que vaya?

—¿Es usted viajante, por un casual?

—¡No!

—¿Está usted divorciado?

—¡No!

—¿Va usted huyendo de algún familiar?

—¡No!

—¿Trabaja usted en la Renfe?

—¡No!

—¿Hace usted crucigramas o rellena concursos? ¿El rompecabezas quizá?

—¡No!

—Pero esa revista... Parece buena, esa revista...

—¡Sí!

—Menos mal, caray, ya pensaba yo que usted no sabía decir más que no, no y no y que no... Pues sí que...

Paquita interviene en socorro del viajero:

—Cuca, no seas impertinente. Este señor va leyendo y tú no haces otra cosa que interrumpirle. Eso, al ratito, produce unas jaquecas tremendas; a ver, tanto cambiar la mirada y la atención de sitio... Eso es muy malo, malísimo. En el consultorio de la tele y en el de todas las revistas ilustradas, bueno, las buenas, recomiendan que no se hagan esos altibajos, esos cambalaches de atención. Son pero que muy perjudiciales. Lo menos, lo menos, quedarte bizca; ahí es nada. Señor, usted discúlpela. Estas mujeres provincianas, de edad ya algo machu-

cha, tienen una idea muy poco funcional de la educación. De ahí el subdesarrollo; en fin, qué le voy a contar que usted no sepa. Cuca, por Dios, qué va a pensar este señor de nosotras... ¡Ten más sentido de la medida...!

—Pues no se lo preguntes qué piensa de nosotras, que te va a decir que no, que no piensa nada. ¡Jesús, Jesús y Jesús, cómo te pones! Y además me parece que este hombre es de tu misma cuerda; vamos, es un decir.

—La educación es mi fuerte. Ya has visto tú más que mejor que yo no le he preguntado nada, no me he metido en su intimidad. En Estados Unidos es motivo de divorcio ese entrometimiento. Muchos artistas de cine se han separado por esa simple razón: cuando estaban leyendo una revista interesante, ¡pataplás!, llega la mujer y pregunta chorradas. Tú me dirás si esa crueldad se puede tolerar, sobre todo ahora que tanto se habla de los derechos humanos y toda la tira esa. Y a este señor, es que no hay más que ver la cara de felicidad que pone mientras lee... Perdóneme, señor, esa revista es Interviú, *no, ¿verdad?*

—Sí, mírela...

—No, si ya me lo parecía a mí. Yo también la leo algunas semanas, no siempre. A mí me escribieron una vez de esa revista para que me dejase retratar, ya sabe usted cómo, esa sección en colores tan sentimental...

Cuca suelta la carcajada fresca, derramada, toda la dentadura al aire, las gafas reducidas a un brillo impreciso. Le tiemblan las carnes de arriba a abajo, la medalla de Santa Rita oscila sobre el pecho tumultuosamente alborotado. El resto de los viajeros confluyen sus miradas sobre la risa estruendosa. Entre hipos y lágrimas, Cuca opina:

—¡Sería en plena canícula...!

—¡Cuca, por favor, ya no sé cómo decírtelo...! ¡Ten más educación!

—¿Educación de qué...? Siempre estás con lo mismo. Déjate ya el pelo en paz. No sé cómo no te mareas de tanto mirarte en el cristal. ¡Si no puedes verte, además!

—Mira, yo encuentro, y este señor va a estar de acuerdo conmigo, que la educación es lo mejor que hay. Porque somos fieras, eso es, auténticas fieras, y con la educación nos domesticamos. Como los leones, o los tigres, todo bicho viviente puede domesticarse. Yo tengo una amiga que es un verdadero encanto. Es de una familia... Bueno, qué familia, chica, qué familia. ¡Y tiene unas casas...! Por cierto, ahora está vendiendo mucho y tiene, por eso mismo, trato con anticuarios. Pues tenías tú que verla chalaneando con esos fulanos. Se los mete

en el bolsillo, y ten en cuenta que, si hay gente con horas de vuelo, esa son los anticuarios. Menudos, menudos son. Pero ella, mi amiga, les engaña. Y es por la educación. También hacen algo los apellidos, a ver, la gente pica en cuanto se deslumbra, y comprenderás que una tipa con castillos, y molinos, y pergaminos, y rebaños, y una plaga de perros repistonudos en su casa, y... Bueno, qué sé yo qué... Pues, nada, nada, que se los mete en el bolsillo... ¡Ah, la educación...! La educación doblega las montañas, y los mares, y los cielos... En fin, que con la educación...

—¿Y qué...? ¿Les vende algo esa amiguita tan educada...?

—Muebles, cuadros, lámparas, santos de madera... Sobre todo, cuadros. Todas esas cosas fueron hechas por sus antepasados, bueno, hechas, pagadas... Son unos trastos muy grandes, y ahora no caben en los pisos modernos. Y en los viejos castillos, sin calefacción, tú me dirás. Yo creo que hace muy bien en robarles, porque, luego, los revendedores, con eso de que tienen tantas y tantas sangres y linajes y líos de bastardos y cosas así, pues que cobran lo que les sale de... ¡Ay, iba a decir un disparate, perdóname! Es la indignación, la rabia que me produce que la gente quiera darse pisto con los apellidos ajenos. Eso es dar gato por liebre. Pero como lo hacen con la mayor educación del mundo, pues que así va todo. Figúrate, los anticuarios, después de darle a mi amiga buenos monises por toda esa santurronería viejales, encima, pues le besan la mano y todo, así...

Paquita, con un gesto de ojos entornados, nariz erguida, un pie adelantado, levanta su mano derecha con languidez infinita, a la espera de un imaginario beso. Se le estremecen los nudillos con un temblor de sensualidad, respira muy hondo... Una nueva parada del tren la sorprende con esa actitud:

—¡Aparta, chica, que estás estorbando...! ¡Quién te va a besar la mano a ti, sobre todo después de verte hurgarte en el pelo sin respiro...!

—Cuca, entérate. Yo solamente representaba. Yo tengo grandes dotes dramáticas. A mí no me tienen que besar la mano. ¡Yo soy una señorita! Aquí tienes la prueba de que tú, en estos asuntos de la convivencia y la comunicación, cero.

—¡Andá! ¡Es más complicado aún...! Yo suponía que eso del besuqueo en los dediles era cosa de la edad. Y tú, ya, en fin... Te vas a enfadar. Me callo.

—¡Eres incorregible! Una persona bien enseñada no dice nunca una cosa así. Una persona educada cede el sitio en el metro, te ayuda a bajar del autobús ofreciéndote su brazo, se quita el sombrero

en el ascensor, te ofrecen un cigarrillo en las reuniones, o una copa, para entablar la conversación... A veces, si hay coyuntura, te da una flor, te la da mirándote a los ojos... Y se habla de cosas finas, cultas, y nada de chismes. Se comenta la situación, se censura al gobierno... Ahora, con el cambio político, se hace el recuento de los antiguos colaboradores de Franco y de sus enchufes, buena gentecica, buena, esos pardillos... No se resignan a quedarse calladitos en un rincón, y siguen erre que erre. ¡Te enteras de cada cosa...! En fin, que una persona educada es... Bueno, los hombres son siempre así conmigo, como te lo estoy contando. Pero las mujeres... ¿Las mujeres...? ¡Unas bestias...! ¡Y qué paridas sueltan en cuanto las dejan solitas! Son capaces de contar cosas como la que tú has contado hace un momento.

—No sé por dónde contestarte, cuidado que has enredado cosas... Yo no sabía que también entendieras de política, tú... En cuanto a eso de que los hombres siempre te están arrullando... Pues lo que es a este andoba que va a mi costado no se le ha visto un detalle. Si vas por ahí...

El viajero se revuelve en el asiento, mira el paisaje y se come una pastilla de menta. Después de un ligero repiqueteo nervioso con las piernas, vomita:

—¡Señora, yo-no-fu-mo-...! ¿Se entera?

—Bueno, bueno, a mí qué. Es por ésta que, a lo mejor, esperaba de usted todas esas finolencias que decía... Y como usted es el que está más cerca... Vamos, digo yo, y perdóneme si falto.

El tren sale de Las Matas. Ligero revuelo de la próxima llegada, de paquetes, de arreglos superfluos, de conversaciones más sosegadas. Paquita palmotea infantilmente:

—¡Miren, miren, Las Matas! Primero Las Rozas y después Las Matas. Es un chiste muy gracioso, de antes de la guerra. Pero ahora no vale, ahora vamos al revés.

—¿Cómo dices...? ¿Al revés...?

—Que vamos al revés. Primero Las Matas y después Las Rozas.

—Pues no veo el chiste por ninguna parte. Vendrá en tu almanaque y será un anuncio de alguna urbanizadora de por ahí. Otros ladrones, como los anticuarios esos de tu amiga repolluda, la de los apellidos. Ladrones, eso es, con educación o sin ella, qué más tiene. Aquí todo cristo a chupar del bote... ¿O es que os divertíais con chistes así antes de la guerra...? Porque, no me digas, si era así, aún mataron pocos... Pues vaya...

—Hija, qué entendederas... Eres cerrada con cremallera, ¿eh?

—Mira, ¿sabes lo que te digo? Que este cacharro va muy despacio, que no se ve nada interesante por la ventanilla, y que estoy deseandito llegar...

—¿Qué querías ver...? ¿El Pilar de Zaragoza? ¿La torre Eiffel?

—No sería malo... Fíjate, retamas quemadas. Porque, señor, y perdóneme otra vez, eso son retamas quemadas, ¿no es verdad, usted?

—Eran retamas, creo. Quemadas, desde luego.

—Serán retamas sin educación...

—Ríete cuanto quieras —proclama Paquita enfurruñada—. Yo sé muy bien lo que me digo. No necesito tu complicidad. Y ya está.

—Ya está.

—Sí, ya está.

—Bueno, mujer, que ya está. Eso, ya está.

Algunos viajeros se bajan en El Pinar. Al pasar por el pasillo, junto al compartimiento, miran sin disimulo. Algunos no esconden una mueca guasona. Cuca desembaúla:

—Menos mal que servimos de atracción de forasteros. Algo es algo. A toda esta morralla le venía pintiparada toda esa teoría tuya de la educa. Pues fíjate si nos hubieran visto a la hora de comer, cuando llegamos a la estación, después de no haber encontrado una mala sombra para sentarnos, comer, dormir una siestecilla... Yo creo que debíamos oler a tigre...

—Olías, rica, olías, ya te lo tengo dicho... Yo llevo siempre mi desodorante.

—Yo no me pongo esas guarrerías. Provocan llagas en el sobaco y pesadillas mortales, y no te digo lo que hacen en otros sitios... ¿Carburas, Paqui?... Tú, lo que te pasa es que haces demasiado caso a la tele, y ya, ya verás algún día qué desencanto más gordo te vas a chupar, ya.

—Bueno, anda, mira el paisaje... Verás los bambis que hay sueltos por ahí. Es el monte del Pardo.

Cuca suspira varias veces, Paquita bosteza. Ambas recuerdan las glorias históricas del Pardo, y miran atentamente entre los árboles. Cuca se estremece ante la llamada del misterio:

—Mira tú que si ahora saliera cazando por ahí enmedio, cazando o paseando, y viera el cambiazo que le han dado a todo...

—Sí, cómo no, morena...

—Pues la familia, muchísimo que se alegraría. A ver, todos somos humanos. Y un padre es un padre.

—No te creas. Todo tiene sus inconvenientes. Figúrate que le da por reaparecer: todo no van a ser alegrías. A lo mejor, el Congreso le quitaba la pensión a la viuda, que ya no sería viuda, y con lo caro que se ha puesto todo...

—Y más que se va a poner, que ya lo tienen dicho por la tele...

—Ay, cuando costaba tres pesetas ir y volver al Escorial, y los trenes llegaban en punto, venga a echar humo y más humo... ¡Era tan bonito...! —casi canta Paquita, nostálgica.

—De eso debe hacer ya mucho, digo yo.

—Tú siempre con tus apostillas malvadas... Mira, mira cuántas encinas. Porque esos árboles son encinas. Señor, por favor, ¿son encinas esos árboles?

El tren va muy deprisa en este momento. El viajero, sin levantar la cabeza y canturreando por bajines, regurgita:

—Sí, todas las numeradas con pares son encinas. Mírelas despacito.

Cuca y Paquita se miran, repentina aquiescencia, boquiabiertas. No saben muy bien a qué carta quedarse ante la contestación del viajero. Cuca, más desenvuelta y al lado del viajero, se hace el signo del tornillo con un dedo en la sien. Paquita asiente arreglándose el pelo. Cuca da rodeos para reiniciar el diálogo con el vecino de asiento:

—Así que... ¿Encinas?

—No, señora. Yo me apellido Olmos.

—Mi enhorabuena, señor.

—No hay de qué.

Cuca, de pronto, sufre repentina exaltación:

—¡Cómo me gusta este campo a mí, este paisaje! Esto es campo para venir de excursión, con la merendita bien hecha y el termo bien llenito, y no el río ese de mierda donde tú me has querido ahogar. Fíjate, fíjate, son encinas, y aquí, a un pasito de casa, como quien dice, ahí al ladito mismo de La Prospe. Yo, aquí. Cuando se haga lo que dijo Suárez la otra noche, yo, aquí. Una casita chica con diez o doce encinas alrededor y ahí me las den todas. O sea, un chalé. Yo, aquí, con mi chalé. Y a vivir.

—¿Aquí? ¿En el monte del Pardo? Estás majareta. ¡Si no se puede hacer aquí nada, so piripi!

—Sí, sí que se puede, que lo dijo Suárez hace un par de noches: ni un español sin su casita. Y con todas las comodidades del mundo. Y mis comodidades, aquí. Yo las quiero aquí. Con diez o doce encinas. Hay muchas, ya lo ves, no pido tanto.

—Pero ¿aquí?

—Te has quedado de un aire. Aquí, sí, hombre, sí. Lo dijo Suárez.

—Pero ¿dónde has leído ese disparate? ¿Cuándo lo ha dicho? Ya verás cómo te oigan esos arbolistas, o ecologistas o acuíferos o lo que sean.. Si esto es un campo nacional, algo así como un Retiro para todos los españoles mayores de edad...

—Y menores acompañados... Pues lo dijo la otra noche en la tele. Cuando habló del terrorismo, tan guapamente que lo hizo. Lo dijo, lo dijo, se me saltaban las lágrimas... ¡Qué bien estuvo y qué bien plantado...!

—No sabía yo que Suárez hubiese hablado por la tele. Es hombre que no sale mucho, siempre manda a un subalterno... ¿Lo oíste tú, eso del chalé...?

Cuca necesita pensar algo, hacer arqueo de sus recuerdos. No se atreve a afirmar buenamente algo tan trascendental. Añade vacilante, escarbando en la memoria:

—Llevaba corbata y, al hablar, inclinaba la cabeza así... Tenía que ser él, claro. No hay otro... ¡Mira, mira, ahí, tan apretadas las encinas! ¡Yo escojo ahí mismo mi parcelita, no hay más que hablar...! Ya estoy viendo mi jardín. ¡Cómo olerá a la tardecita y en las noches de luna...!

En ese instante el viajero lector cierra la revista y, amabilísimo:

—¿Quiere usted que tire del timbre de alarma y se baja usted a escoger la parcelita? ¿O prefiere bajarse en marcha...?

Cuca no contesta. Agacha la cabeza, mascullando algo entre dientes. Un inesperado calor le nubla las gafas. Paquita se arregla el pelo mirando extasiada al señor de la ventanilla:

—¡Qué ocurrencia! ¡Qué buen humor...!

Luego, dirigiéndose a Cuca, aún cohibida:

—¡Vamos, espabila, que llegamos...!

—Me da lo mismo. Ya no llego al entierro...

—Nos bajaremos en Colón.

—No hay estación de Colón.

—¿Cómo que no hay estación de Colón?

—No. Es Recoletos.

—Ah, pues yo me bajo en Colón. En Recoletos es tremendo lo que hay que andar bajo tierra. ¡Aquellas galerías tan largas...! Pueden, incluso, asaltarnos. Yo quiero salir cuanto antes pueda. Salir a la calle, al aire, a la libertad.

—Pues me parece que vas a tener que andar lo tuyo si te bajas en Recoletos.

—Ya te he dicho que me bajaré en Colón.

—¡Que no hay Colón que valga, leñe! ¡Es Recoletos...!

El tren se ha metido en el túnel. Las dos se levantan, acarrean sus trastos, se despiden con mucha ceremonia muy afectada, especialmente Paquita, y van a la plataforma. El viajero respira, se arrellana, se estira disimuladamente, echa la cabeza hacia atrás y entorna los ojos. Parada en los Nuevos Ministerios. Cuando el viajero comienza a saborear el silencio, vuelven las dos mujeres a los asientos, una tempestad de palabras y risas ahogada en la boca:

—No era todavía Recoletos...

—Colón será la próxima...

—¡Qué chasco...!

Paquita vuelve a alisarse el pelo, esta vez viéndose reflejada muy bien sobre el fondo negro del túnel:

—Ya no llora el niño. Se ha debido bajar en Chamartín...

—¡Menos mal...!

—Yo estaba mejor con el pelo largo. Aunque tengo los hombros bonitos y, así, algo se gana...

—Sí, estabas mejor. No se te notaba tan mayor...

Las mujeres, recontando los bártulos que llevan, hablan para sus adentros, cada cual con lo suyo:

—Ya estamos, ya. No me pescarás en otra, no... Si no fuera porque el tener la casa en orden se me cae encima, y me ayudas...

—Mañana no espero yo en el trabajo a que lleguen los oficinistas... Limpio por encima y me largo... ¿Cómo voy a contar yo esta excursión, sin un mal prado y con un río que...?

Recoletos, por fin. Nuevas despedidas, sonrisas repetidas. Mucho gusto. Encantada. Buen viaje. Buenas noches... Las dos mujeres, ya

en la plataforma, entre los gritos del altavoz, de los frenos, de las puertas automáticas, se preguntan:

—Paquita, ¿qué crees tú que sería este tío del tren, mi vecino de asiento?

—No sé... Sin duda, un aristócrata, una persona culta, que lee mucho... ¡Un encanto...! ¿No te ha parecido...?

—Pues no, chica, no. A mí más bien me ha parecido un gili, un auténtico mendrugo, incapaz de hablar dos palabras seguidas... ¡Por algo no le han hecho alcalde...!

—¡Cuca, siempre tan deslenguada...!

—¡Paquita, te encandilas rápido...!

ALONSO ZAMORA VICENTE

(De la Real Academia Española)

Pez Austral, 14
MADRID-9

RECETA DE INVIERNO

INVENTARIO (Bis)

Mucho tabaco. Que no falte.
Un gesto cordial. Cualquiera.
Algo bello. Si es posible, vivo.
La esperanza de una vejez digna
sin hemiplejias babeantes e impúdicas.
La porción estrictamente necesaria de lucidez
para poder separar lo fino de lo grueso.
Música, toda la música, siempre.
De vez en cuando, una carta.
Papel, una Olivetti, una película de Fellini,
un buen libro, árboles, pájaros.

Un pedacito de plomo
(¿te das cuenta?)
23 gramos de metal
alcanzan.

Mi vida no es una sino tres:
la que soñé vivir,
la que pude haber vivido
y la que vivo.
Las dos primeras están hechas de humo;
la otra está hecha de miedos.
Después que muera tendré una cuarta vida:
la que creerán que viví quienes me aman.

CRIMEN PERFECTO

No nos morimos;
la Muerte nos mata.
Parece Biología
pero es asesinato.

Cuando Erich Maria Remarque
veía un niño, pensaba:
¿Para qué guerra habrás nacido?
Así de simple.
Ayer yo he mirado a mi hijo
y he pensado:
¿serás torturador, torturado
o uno de esos que ni siquiera se enteran
que viven entre cuerpos talados?

Vida y muerte
¿no es tenue la diferencia?
En cambio hay un abismo
entre nacer y no haber nacido.

USURA CONSENTIDA

Un centavo de amor me está costando
el capital, los intereses y la vida.
Desastrosa inversión,
pero muy dulce.

S.O.S.

Curioso, fascinado y bondadoso
recibí a mis primeros fantasmas.
Les tendí la mesa
y la colmé de bebidas y manjares.

Ahora sé
que me traicionó mi buena educación.
En este momento siguen allí,
comiendo y bebiendo como cerdos,
multiplicándose como conejos.

Creí que los primeros eran tímidos.
Ahora sé que solamente calculaban
cuántos kilos de insomnio
les iba a rendir su nuevo cliente.

Ya es tarde para casi todo.
Sólo me queda la triste venganza
de morirlos junto con mi muerte.

Y en cierto sentido,
quién lo iba a creer,
será una dulce muerte.

ENTERO IMPROBABLE

Amar es la cuarta parte del problema.
Otra cuarta parte es que te quieran
y otra que ese amor sea posible.

Pero incluso si tienes todo eso
te falta la increíble cuarta parte
de que el amor no se te vuelva pena.

TRISTE ARBOL DE TRISTEZA

He plantado un ciprés en el jardín.
Es el único, en esta tierra,
que no está en el cementerio.
Cuando él sea esbelto y coposo
quizás yo por fin habré muerto.
Pero con un ciprés en el jardín
aprender a morir es un juego de niños.

INVENTARIO

Los grandes barcos de velas,
un caballo galopando por la playa,
el sueño de los niños y de los gatos,
un tren de los que echaban humo,
Carlitos comiéndose los cordones
en «La Quimera del Oro»,
la madera y la piedra labradas,
una mujer joven, desnuda, de espaldas.
son las cosas más bellas que conozco.

PUENTES

Miro a mi hijo y me pregunto
cómo construiré el puente
que lo ponga del otro lado de tanta hipocresía.

Mi hijo me mira y, sospecho,
se pregunta cómo construirá un puente
sobre el abismo de mi hipocresía.
Por fortuna
los dos trabajamos en nuestros proyectos
desesperada pero silenciosamente.

Un día, en Nueva York,
discutíamos el «problema negro»
sentados a la barra de un bar en Manhattan.
Taburete por medio
un negro bebía su café negro
y distraídamente
desmenuzaba pan con sus dedos negros.
Nosotros discutíamos el «problema negro»
y taburete por medio
nuestro problema bebía distraídamente su café negro
en un bar de Manhattan.

Si no hay Dios,
¿para qué tanto dolor?
Si hay Dios,
¿por qué tanto dolor?

Si morir fuera sólo morirse.
Lo malo es que además
supone el cajón, los llantos,
los gusanos, el olvido
y tanto cuerpo joven
que ni siquiera tendrá la sospecha de mi deseo.

ACUANAUTA

Hay dos mares.
El que se vuelve espuma en la playa
y el que habitan el tiburón y la orca.
Cuando yo muera
sólo recordarán mi playa.
A la tierra húmeda y definitiva,
me llevaré mis monstruos marinos.

¿Cuál es la materia de la poesía?
¿El ojo o la mirada?
¿La belleza o el gesto?

RECETA DE INVIERNO

Tomar un cuchillo muy filoso
y descortezar un buen trozo de respeto
hasta dejarlo limpio de toda hipocresía.

Lo ideal
es agregarle unas hojas de ternura.
Pero si no hay
se puede servir así nomás
en porciones para dos.

FATIGA

Ser una hoja de papel en blanco,
una lámina perfectamente transparente
suspendida para siempre en el espacio.
Sin pasado, como un huevo,
o al menos sin memoria,
como un idiota.

Un día, dentro de veinte años,
recordaré el hombre que soy ahora.

Un día, dentro de veinte años,
estaré absolutamente seguro
que nada me faltaba para ser feliz.

BOTANICA

Detrás mío se cierra la picada.
Casi puedo sentir cómo la selva
repone prolijamente la maleza
justo sobre mi espalda.

Ya casi no escucho tus gritos.

MARIO ARGENTINO PAOLETTI

Illescas, 44
MADRID

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas

LA LITERATURA EN EL CINE BRASILEÑO

Ya sabemos que la literatura, para el habitual cine de la industria del espectáculo, suele ser una mera fuente de argumentos donde saciar el engranaje de la producción, un marbete de prestigio (autores famosos) o el eslabón inicial del culto al *best seller.* Motivo de inspiración, algunas veces, para realizadores de talento y registro de ideas para cineastas que tienen pocas, la literatura ha sido —ocasionalmente— la válida asociación cultural de empresas artísticas. Como hemos dicho otras veces, siempre está detrás de cada filme adaptado de obras literarias (ya sean cuentos o novelas) el problema de la transposición: se trata de trasladar temas (y tramas, lo más fácil) de un lenguaje escrito a otro de imágenes, donde sensaciones, ideas y emociones deben darse a través de concretas estructuras animadas.

Para el cine latinoamericano, como ya hemos anotado (1), la importancia de estas transposiciones reside ante todo en su cualidad de identificación con una cultura nacional; más de una vez, los cineastas en búsqueda de lenguajes propios se identificaron con obras literarias que reflejaban las peculiaridades del sentir y el obrar de sus países de origen. En estos casos, el cine asume el objeto literario como una simbiosis apropiada para representar el carácter de una cultura, de un pueblo. Buen ejemplo de esta asociación, cuando une felizmente talentos, es la versión de *Vidas secas,* de Graciliano Ramos, por el notable cineasta brisileño Nelson Pereira dos Santos, pionero del *cinema nôvo.*

HISTORIA

Pero volvamos atrás. El cine brasileño, desde sus comienzos, comprendió el interés y el prestigio que involucraba inspirarse en la li-

(1) «La literatura en el cine argentino». *Cuadernos Hispanoamericanos* núm. 367/8.

teratura del país. En esos comienzos los resultados no fueron muy relevantes, no sólo por las insuficiencias técnicas y formales, sino por la carencia de medios económicos y madurez estilística. Algunos escritores, como señala Britos Broca (2), percibieron, desde el mismo nacimiento del cine, la necesaria aplicación del sonido, de la palabra. Y allí había un cooncepto lógico para los autores. Broca cita un artículo de Olavo Bilac, publicado en la revistas *Kosmos* en enero de 1904, donde éste comenta los ensayos de Gaumont y Decaux para sincronizar la proyección cinematográfica y el fonógrafo, y sugiere que esto podría revolucionar la prensa del futuro. Otros autores y dramaturgos de la época, como Artur Acevedo, también soñaban con la conjugación de imagen y palabra, esta vez como vehículo dramático y registro de los grandes intérpretes, por ejemplo, Sarah Bernhardt...

Pero los ensayos de principios de siglo para sincronizar imagen y sonido eran imperfectos y por eso quedaron abandonados durante dos décadas. La literatura y el teatro, entonces, debían concretarse a prestar tramas y personajes, sin pensar en diálogos imposibles, salvo los transcritos en los letreros del cine mudo. Sin embargo, como señala el mismo Brito Broca: «Será oportuno destacar que los prolegómenos del cine brasileño estuvieron estrechamente ligados a la literatura. No podríamos decir, en rigor, de cuándo data el primer filme nacional, pero uno de los primeros, o tal vez el primero de largo metraje, fue *Inocência,* adaptado de una novela de Taunay y dirigido por Vitório Capellaro, teniendo como operador a Antônio Campos. El rodaje se realizó en San Pablo, en el Tucuruví, en la chacra de Alvaro Machado y alrededores. En 1916, la Gunabara Filme, en Río, con la colaboración de la Sociedade dos Homens de Letras, emprendía la firmación de una película: *A Perdida,* con argumento del escritor Oscar Lopes —asimismo presidente de la citada sociedad—, que tenía como intérpretes a Leopoldo Fróes y Eurico Braga (ver *Revista da Semana* del 21 de septiembre de 1916).»

Estas iniciativas, que, como se ve, contaban con la colaboración de escritores más o menos conocidos y denotan un impulso algo tardío en el cuadro del cine mundial, cobraban arraigo hacia 1916. Tres años más tarde, Vitório Capellero (de origen italiano, como muchos técnicos incorporados al cine de Brasil) iba a realizar otra novela muy popular, *O Guaraní,* también llevada a la escena lírica. El filme contaba con los mismos actores y casi todos los

---

(2) Brito Broca: *A vida literária no Brasil—1900.* (Ed. do Serviço de Documentaçao do Ministério de Educaçao e Cultura. Rio de Janeiro.)

técnicos que habían trabajado en *Inocencia*, en su mayoría italianos. «Era así, bajo el signo de la literatura —escribe el citado Brito Broca—, como daba sus primeros pasos la cinematografía brasileña.»

El excelente autor de los más documentados libros sobre el cine de Brasil, el crítico y realizador Alex Viany, ha relatado en su *Introdução ao cinema brasileiro*, otros antecedentes primitivos de este acercamiento: la misma *O Guaraní*, de José de Alencar, había sido objeto de una versión paródica en 1908, titulada *Os Garanys* e interpretada por un payaso de circo, el negro Benjamin de Oliveira... Otra versión de *O Guaraní* (la segunda) fue realizada en 1911 por un italiano, Salvatore Lazzaro. Rodada en cuatro partes, estaba interpretada por un elenco traído de Buenos Aires y era adaptada de la ópera homónima de Carlos Gomes, cuya música utilizaba en la forma rudimentaria antes relatada.

En un período posterior a estos intentos primitivos, que el realizador Geraldo Santos Pereira en su libro *Plano Geral del Cinema Brasileiro* (3) denomina «fase artesanal» y ubica entre 1913 y 1922, se manifiestan tentativas de preindustrialización del cine y surgen movimientos regionales interesantes; según Santos Pereira, en ellos «se intensifica la colaboración cine-literatura». En ese período incluye *Inocencia* (1915) de Capellaro; *O Guaraní* (1916), del mismo director italiano; *O Mulato*, extraído de la novela de Aluizio Azevedo y más conocido como *Cruzeiro do Sul (Cruz del Sur)*, otro filme de Capellaro; *Iracema* (1919), basado en otra obra de Alencar, protagonizado por Iracema de Alencar; *O Garimpeiro* (1920), inspirado en una obra de Bernardo Guimarães; *Os Faroleiros*, de Miguel Milani y Antônio Leite, basado en un cuento de Monteiro Lobato.

Paulo Sales Gomes (notable historiador, gran animador de cineclubes en San Pablo, ya fallecido) y Ademar Gonzaga enumeran otros antecedentes inspirados en la literatura —en su libro *70 Años de Cine Brasileño*— a partir de 1915: *A Retirada da Laguna*, de Taunay; *O Caçador de Esmeraldas*, de Bilac; *A Moreninha*, tomado de la novela de Joaquim Manoel de Macedo, producido y dirigido por Antônio Leal e interpretado por Lydia Bottini y Oscar Soares, y versiones de varias novelas de José Alencar, como los ya citados *O Guaraní*, *Iracema* y además *Ubijara* o *A Viuvinha*.

Se conoce también otra versión de la novela *Luciola*, de José de Alencar, «curiosísima experiencia» de Antônio Leal, realizada en 1916 en un estudio de cristal (no había entonces luz artificial y se rodaba en construcciones que aprovechaban la iluminación solar) con la actriz Aurora Fulgida (sic), musa erótica del cine de aquellos tiempos.

---

(3) Geraldo Santos Pereira: *Plano Geral do Cinema Brasileiro*, Río de Janeiro, 1973.

Según relató el veterano actor Maia, su éxito fue extraordinario y exigió la presencia de una fuerza policial para contener el entusiasmo del público ante la sala donde se exhibía (4).

Del popular *O Guarani*, ya citado, se realizaron cinco versiones primitivas, y una más fue dirigida en 1920 por João de Deus para la Carioca Filme, del productor Alberto Botelho. Algo antes, en 1917, el periodista Irineu Marinho tentaba el cine produciendo dos capítulos de un serial titulado *Os Mistérios de Rio de Janeiro* (visiblemente inspirada en los filmes en episodios americanos y franceses de Jasset y Feuillade), con argumento de Coelho Neto.

En los años siguientes (1923-1933), en que aparecen directores-autores de talento, como Humberto Mauro, Almeida Fleming, Mario Peixoto y Ademar Gonzaga, disminuye la utilización de adaptaciones literarias, predominando los argumentos originales escritos por los propios directores, productores y guionistas. Sin embargo, pueden contarse varios filmes basados en obras de la literatura vernácula, como *A Capital Federal*, de Luiz de Barros, basada en la novela de Artur Azevedo (1923); *Canção de Primavera* (1923), producido y dirigido por Igino Bonfioli (italiano residente en Belo Horizonte), que se basaba en una pieza teatral de Anibal Matos; *Gigi*, de José Medina (1923), según la obra teatral de Viriato Correa; *A Carne* (1924), de Leo Marten, primera versión de la novela de Julio Ribeiro; su segunda versión data de 1926, con dirección de E. C. Kerrigan; *O Guarani*, de 1926, otra vez dirigido por Vitório Capellaro; *A Filha do Advogado*, realización del cine de Pernambuco, con dirección y guión de Ary Severo, basado en una novela de Costa Monteiro (1926); *Fogo de Palha* (1926), con argumento y dirección de Canuto Mendes de Almeida; *A Escrava Isaura*, inspirada en una celebrada novela de Bernardo Guimaraes, dirigida en 1929 por Antônio Marques de Costa Filho; otra versión de *Iracema*, la novela de Alencar rodada en 1931, dirigida por Jorge S. Konchin.

Estamos ya en los comienzos del cine sonoro, cuando la producción brasileña, bastante rudimentaria, trata de consolidarse gracias a la nueva técnica. En parte se recurre al rico folklore, lamentablemente traducido casi siempre en filmes cómicos fáciles y burdos, que los brasileños llaman *chanchadas*, en tanto unos pocos pioneros, como Humberto Mauro y Ademar Gonzaga, prueban una profundización de la realidad campesina. Asimismo se intenta una industrialización con apoyo financiero, que en la poderosa San Pablo desemboca en la construcción de los estudios Vera Cruz, Multifilms y Maristela, a partir de 1950. La expansión industrial (1933-1959) implica la con-

---

(4) Geraldo Santos Pereira: *Plano Geral do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro, 1973.

tratación por las productoras de escritores, argumentistas y dialoguistas, y la búsqueda de obras de autores famosos, cuyos derechos eran adquiridos a precios elevados.

Una enumeración incompleta de las obras llevadas al cine en esos años podría incluir: *A voz do Carnaval* (1933), con argumento de Joracy Camargo, dirigida por el pionero Humberto Mauro; *Gange Bruta* (1933), con argumento de Octavio Gabus Mendes, producción de Ademar Gonzaga y dirección de Humberto Mauro; es una de las mejores películas de Mauro, obra clave de su producción y esencial en este período. Debe más a la concepción del realizador acerca de la vida rural brasileña que al guionista. *Cidades Mulher* y *Favela dos Meus Amores* (ambas de 1934) también pertenecen a Humberto Mauro, con argumento de Henrique Pongetti. En los dos casos se trata de guiones escritos especialmente.

Bonequinha de Seda (1935), con dirección, argumento y guión de Oduvaldo Viana; *Pureza* (1940), basado en la novela homónima de José Lins do Rego y dirección de Chianca de Garcia; *Romance de un mordedor* (1944), de José Carlos Burle, basado en la novela *Vové Morungaba,* de Galeão Coutinho; *O Cortiço,* según la novela de Aluizio Azevedo, con dirección y guión de Luiz de Barros (1945) y diversos argumentos escritos o adaptados por el autor teatral Silveira Sampaio aparecen en este período.

En 1948 hallamos una versión de la novela *Terras do Sem Fim,* de Jorge Amado, que se llamó *Terra Violenta* y fue dirigida por Eddie Bernoudy y Paulo Machado. Del mismo año es *Inconfidência Mineira,* con producción, dirección, argumento y guión de Carmen Santos. Esta fue una interesante figura del cine brasileño independiente y más o menos «preindustrial». Escritora y actriz, Carmen Santos es en cierto modo una predecesora de las futuras mujeres directoras. En 1948 eran casi inexistentes.

Nos saltamos muchas obras olvidadas o poco conocidas en filmes menores, para llegar al ilustre Cavalcanti, maestro de la vanguardia francesa *(En rade)* y notable cineasta en Inglaterra, que regresa a Brasil en las postrimerías de los cuarenta para dirigir los nuevos estudios de la productora Vera Cruz, financiada por poderosos industriales paulistas. En 1951 produjo *Terra é sempre Terra,* basada en una obra teatral de Abilio Pereira de Almeira, titulada *Paiol Velho,* y con dirección de Tom Payne; en 1952 dirigió uno de sus mejores filmes brasileños, *Simão o Caolho,* con argumento de Miroel Silveira y Osvaldo Moles, basado en la novela homónima de Galeão Coutinho. En 1953, la Vera Cruz produjo, bajo su supervisión, otra película importante: *Sinhá Moça,* con dirección de Tom Payne y Os-

valdo Sampaio y guión de este último. Se basaba en la novela de Maria Dezzone Pacheco Fernandes. Aunque se trata de un guión original, hay que citar aquí —por sus valores intrínsecos— a *Canto do Mar* (1954), producción, dirección y libreto de Alberto Cavalcanti, con guión del mismo y José Mauro de Vasconcelos.

Ya hemos dicho que la producción paulista, ambiciosa y dimensionada a la manera hollywoodense, trató de hacer filmes en escala internacional, aunque poco cimentada en la realidad. A pesar del talento y la capacidad de Cavalcanti, la Vera Cruz terminó su ciclo con deudas astronómicas y resultados muy desiguales. Una característica curiosa fue la «importación» no siempre juiciosa de técnicos extranjeros, en su mayoría italianos, que no se asimilaron a las modalidades del país. Uno de ellos fue el joven Luciano Salce, que veinte años después se convertiría en un prolífico realizador en su país. Salce dirigió en 1954 *Floradas na serra*, con guión de Fabio Carpi (otro italiano) y Mauricio Vázquez, basado en la novela homónima de Dinah Silveira de Queiroz. No hizo historia.

No vamos a seguir fatigando al lector con una infinidad de nombres poco conocidos en el exterior de Brasil, en versiones cinematográficas también ignoradas o de escaso relieve. Basta recordar que en este período de los años cincuenta hubo muchas versiones de piezas teatrales del comercial y prolífico Pedro Bloch y otros escritores en boga. Cabe anotar —por sus valores plásticos aislados y por su autor— a la mundialmente conocida *Orfeu do Carnaval* (Orfeo negro), del francés Marcel Camus. Premiado en Cannes, su folklorismo de «exportación» fue subrayado por Camus. Sin embargo, el paisaje, la música y el texto de Vinicius de Moraes conservaban su atractivo. Estaba basado, precisamente en su pieza teatral *Orfeo da Conceiçao*. Aunque el guión era de Camus y Jacques Viot, los diálogos pertenecían a Vinicius. Resulta curioso comprobar que el año de producción de *Orfeo negro*, 1959, registra un alto porcentaje de adaptaciones de obras teatrales, nada menos que siete, incluyendo a Vinicius de Moraes con la citada *Orfeu da Conceiçao*, Pedro Bloch *(Dona Xepa)*, Armando Gonzaga, Silveira Sampaio *(¿Quem Robou Meu Samba?)*, Abilio Pereira de Almeida, etc.

EL CINEMA NÔVO Y LA APERTURA ESTETICA

En 1960 se abre el período fecundo del *Cinema Nôvo*, movimiento independiente que se orienta al cine de autor, con nuevas exploraciones estéticas y de lenguaje, penetración en la realidad social y ensayos audaces para hallar genuinas raíces nacionales. Estos movimientos independientes, formados por realizadores jóvenes, tratan de

modificar las condiciones imperantes en la producción comercial —algo que fracasó precisamente por motivos económicos y por la férrea gravitación del cine foráneo—, pero logran conmover profundamenté la imagen tradicional del cine brasileño, sobre todo en el exterior, donde llaman la atención sus inéditas exploraciones de la realidad social, cultural y política del Brasil contemporáneo.

Los nombres de Glauber Rocha, Luiz Carlos Barreto (director, fotógrafo y, sobre todo, productor por antonomasia del Cinema Nôvo), Joaquim Pedro de Andrade, el «padre» del movimiento; Paulo César Saraceni, Rui Guerra, Carlos Diegues, Leon Hirzsman, Gustavo Dahl, Arnaldo Jabor, Miguel Faria, Walter Lima Junier, Miguel Borges, Geraldo Sarno, David Neves y muchos otros integran esta revolución del cine de autor moderno, sin contar ciertos nombres de otra generación y distintas perspectivas, como Walter Hugo Khouri, Anselmo Duarte y Roberto Santos, que a pesar de ello colaboran en dar una nueva dimensión cultural a la producción brasileña.

La colaboración del cine con la literatura alcanzó entonces una perspectiva diferente. La elección de temas era más exigente y tenía que ver con obras íntimamente enlazadas a las raíces identificadoras de la múltiple realidad del país. Y, por supuesto, los libros elegidos eran los mejores y sus adaptaciones resultaban creativamente más fecundas.

Un ejemplo ya clásico fue la versión de *Vidas secas* (1963), de Graciliano Ramos, por Nelson Pereira dos Santos. La notable novela del *sertão*, a través del tratamiento sensible del realizador, transmutó sus valores narrativos en un impresionante equivalente icónico de austera belleza y penetrante autenticidad. Precursor del *Cinema Nôvo* con *Rio 40 grados*, Nelson Pereira dos Santos delineó sus pautas más notables —el rigor de lenguaje, el realismo directo y a la vez selectivo, la libertad plástica—, adelantando y manteniendo la revolución exigida por esa nueva generación de cineastas: el descubrimiento y la búsqueda de una identidad cultural. No fue la única vez en que Nelson Pereira dos Santos apoyó su veta creadora en la literatura; tras un largo paréntesis que siguió al éxito crítico mundial de *Vidas secas* (ésta no es una paradoja: *Vidas secas*, en su momento, fue un fracaso comercial), Nelson realizó *El justiciero* (1967) que se basó en una novela de João Bettencourt. En 1971 dirigió *Azyllo muito Louco*, inspirado en el cuento *O alienista*, de Machado de Assis; en 1972 recurrió a fuentes históricas para componer distintos episodios de su interesante *Como era Gostoso o Meu Francés*. *Tenda dos milagres* (1976), otro de sus filmes relevantes, está basado en la novela homónima de Jorge Amado.

La obra de Guimarães Rosa, fundamental en la literatura brasileña, atrajo también a los cineastas, que descubrieron a la vez sus cualidades de intérprete profundo de la realidad del país y sus atractivos cinematográficos. Entre sus adaptaciones, la primera fue *Grande Sertão; Veredas* su obra maestra, llevada al cine por los hermanos Geraldo y Renato Santos Pereira en 1965. Del mismo año es *A Hora e a vez de Augusto Matraga*, que dirigió Roberto Santos sobre el cuento homónimo del gran escritor de Minas Gerais. *Buriti* (David Neves) y *O Duelo* (Osvaldo Sampaio) son otras obras de Guimarães Rosa que atrajeron a los cineastas.

En general, tanto durante la eclosión del *Cinema Nôvo* como en el período de crisis posterior y en el actual florecimiento industrial, la obra de ciertos escritores de prestigio y valor —los ya citados Guimarães Rosa, Graciliano Ramos, Jorge Amado, Dias Gomes *(O Pagador de Promesas*, éxito en Cannes de Anselmo Duarte), Machado de Assis y José Lins do Rego, Mário de Andrade *(Macunaima)* o Nelson Rodrigues, han estado presentes en filmes significativos de los realizadores más destacados.

El ya citado Anselmo Duarte realizó *O Pagador de Promesas* según la obra de Dias Gomes, filme sobrevalorado que obtuvo un premio en Cannes; Carlos Diegues, uno de los más interesantes directores surgidos del *Cinema Nôvo*, realizó en 1963 *Ganga Zumba*, basado en el libro de João Felicio dos Santos. Joaquim Pedro de Andrade, otra de las figuras fundacionales del *Cinema Nôvo*, realizó en 1966 *O Padre e a Moça*, inspirado en un poema del gran escritor paulista Carlos Drummond de Andrade; en 1970 dirige *Macunaima*, exitosa versión de una novela satírica de Mário de Andrade. No debe olvidarse tampoco *A Falecida*, de León Hirzsman (1965), basado en una obra de Nelson Rodrigues; *Menino de Engenho* (1966) de Walter Lima Jr., según la novela de José Lins do Rego; *Garota de Ipanema* (1967), de León Hirzsman, con argumento escrito por Vinicius de Moraes; *Capitu* (1968), inspirado en la novela *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, y *A casa Assassinada* (1972), notable versión de la novela de Lucio Cardoso, ambas dirigidas por Paulo César Saraceni; *Lúcia McCartney* (1971), de David Neves, basado en dos cuentos de Rubem Fonseca.

El enorme éxito de público obtenido por *Dona Flor e Seus dos Maridos* (1975) de Bruno Barreto, que se basó en la novela de Jorge Amado, añadió otros intereses a esta alianza entre el cine y la literatura, que en principio tenía objetivos preponderantemente culturales. La industria cinematográfica actual de Brasil es poderosa y en expansión. Gana mercados interiores y ha obtenido una comunicación

considerable con el público: algo que el primer *Cinema Nôvo* nunca había logrado. Con este panorama y con las ventajas de una industria técnicamente más desarrollada, los cineastas brasileños han optado por una simbiosis entre la estética de los vanguardistas iniciales del *Cinema Nôvo*, la atracción popular de grandes novelas clásicas y el colorido de las grandes producciones espectaculares. No obstante, la colaboración entre cine y literatura no cesa, y muchas veces obtiene frutos originales.—*JOSE AGUSTIN MAHIEU (Cuesta de Santo Domingo, 4, 4.º dcha. MADRID-13).*

ENCUENTRO CON *REGION*

Recuerdo muy bien mi encuentro con *Volverás a Región* durante las Navidades de 1968. Apenas si conocía algunos datos sobre su autor, Juan Benet, nacido en Madrid en 1927, ingeniero, viajero del país por necesidades de su trabajo y, sorpresa, autor de un estudio de estilística. Aquel primer texto narrativo de Benet traía dentro, en sinuosas y a veces mareantes capas superpuestas, una dosis muy considerable de magia, una escritura rompedora y espesa, apretada, sin diálogos, desafiadoramente retórica; una caligrafía muy literaria que contrastaba irónicamente con los trozos de vida al rojo vivo, con la escritura de un solo canal a la que nos había acostumbrado (es un decir) la novela social española, aquella «obligación» dogmática deudora de la realidad, aquel realismo lineal tan penoso que parecía estallar bajo los estímulos de Región, al igual que en su momento Luis Martín-Santos inutilizaba a perpetuidad las chabolas nacionales con su *Tiempo de silencio*.

Pasábamos por fin del mundo compacto de la evidencia a una realidad multiplicada, impregnada de misterio. Del ámbito de la información se pasaba al ámbito de la fábula y, sobre todo, veíamos un texto que nos metía en un mundo cerrado, en un universo mítico. Sobre el tema solemne de una ruina física y moral caían símbolos fastuosos: pastores feroces vagando por montañas intrincadas, el eco de un disparo paralizando fantasmas y conciencias, oleadas de tiempo pasado, el fulgor de la historia, la guerra civil española como un corte definitivo, un extraño guardián dominando el secreto de las cumbres, el doctor envuelto en treinta años de sombras, un muchacho loco, el tema de la *ausencia-retorno*, el tema del *amor* y del juego. Todo, en efecto, parecía una fábula de clara estirpe faulkneriana.

Quizá fuese una brillante casualidad o, por nuestra parte, un excesivo deseo (un fervor) de encontrar en la novela española algo más que sufridos reportajes, testimonios y compromisos. Se decía Jefferson (en el inolvidable condado de Yoknapatawpha), se decía Combray, se decía Canudos o Macondo, y ahora podíamos decir, con mil precauciones, Región. Este carácter de espacio cerrado (mejor, hermético), dotado de leyes propias, de símbolos específicos, era entonces desconocido e incluso insólito dentro de la novela española. Estábamos en 1968. Años más tarde de mi primer encuentro con Región, en el prólogo a la segunda edición del libro (en Alianza Editorial, 1974), pude leer que Benet había comenzado a escribir su texto bajo el influjo sufrido por la lectura de *La rama dorada.* ¿Quién era entonces Juan Benet? El descubrimiento de *La Inspiración y el estilo* (encontré el libro arrumbado en un extremo del anaquel con la blanca portada significativamente amarillenta) y la posterior lectura de los relatos agrupados en *Nunca llegarás a nada* (1969) reforzaron mi interés de lector asiduo de Juan Benet y supuso la confirmación (excesiva a veces) de que aquel mundo de Región no podía ser el resultado efímero de un escritor casual vaciándose con mucha aplicación y pereciendo después en el silencio.

En el transcurso de muy poco tiempo llega plenamente lo que algunos han llamado la «irrupción benetiana», es decir: la publicación regular de una obra narrativa muy coherente que, arrancando de Región, sintetizada apretadamente en *Baalbec, una mancha,* se plantaba casi por sorpresa, vigorosamente, dentro de la novela española como un discurso nuevo de un autor que, poco a poco, nos iba confirmando que Región y sus hilos cada vez más complejos era un tema único con variaciones, la experiencia creativa de una criatura lingüística sin intencionalidades didácticas ni compromisos; la obsesión jamás realizada de sorprender el rostro cambiante del mismo fantasma. Debo confesar (ya que este trabajo no aspira a una revisión crítica objetiva y sí a una labor de «identificación» o «crítica practicante») que el talante de Benet, su manera de asumir el trabajo, la creación literaria, me llenó de un moderado gozo privado, reafirmado por la lectura de sus novelas posteriores y por sus textos *El ángel del Señor abandona a Tobías* y *Del pozo y del numa.* Benet, además de su narrativa, rompía uno de los tópicos más sólidos de nuestra casi inexistente crítica literaria: la creencia tenaz de que un novelista que alterne el ensayo con la creación necesariamente no puede ser un buen creador.

Independiente, creyendo que el escritor no debe convertirse en un profesional (supongo que la única «profesionalidad» que aceptará Be-

net es la flaubertiana), lúdico, descarado a veces, seguramente con excelentes parcelas de humor, Benet, además, no oficiaba de inculto ni se evadía de sus numerosas lecturas e influencias: Faulkner, Joyce, Lowry, Melville, James, entre las confesadas; después el desprestigiado «rentista con talento», el maestro Flaubert, Céline o Beckett.

Por otro lado, un novelista como Benet (de muy amplia dedicación privada y que llegaba al mundo editorial tardíamente) debía tener muy escasa fe sobre el papel del escritor en la sociedad y, a la vez, escasas creencias en la literatura comprometida. En posteriores declaraciones Benet fue fijando su «teoría literaria»: Baroja (y antes Galdós) levantaron «acta catastral de la sociedad de su tiempo». Sobre el realismo social, que confiesa no conocer bien: «predominio de la información, que interesa a poca gente».

Punto aparte merece su opinión sobre el estilo, elemento básico (diríamos casi único) en su «teoría». Benet se explaya con agudeza, ampliamente, en su texto ensayístico ya mencionado *La inspiración y el estilo*. Principal móvil del arte literario, la función del estilo es «recreativa» y no informativa. Cuando en base a una moda o en virtud de una presión (naturalismo, realismo social) el escritor decide dar prioridad al nivel informativo, el arte literario se «sale» de su función. De ahí la tensión permanente del escritor por conseguir un «estilo narrativo» que haga «permanentemente interesante un conocimiento que ha dejado de tener actualidad». «La cosa literaria sólo puede tener interés por el estilo, nunca por el asunto, o, lo que es lo mismo, por la información, que siempre es efímera.» «La anécdota, el interés se ha transformado en un medio con el que poner de manifiesto una prosa perfecta, última meta del escritor.»

Con la influencia y el sabor de Faulkner campeando como una especie de sombra benefactora y omnipresente, influencia, por otro lado, más intensa en la concepción del mundo benetiano (como también ocurre en García Márquez) que en los procedimientos formales, Benet inicia el ciclo de Región, cuyos elementos, ampliados y desarrollados a lo largo de toda su obra, son:

A) Nacimiento de una geografía propia, un espacio más o menos concreto que podríamos localizar en el noroeste de España, entre León y Asturias, trozo geográfico constantemente aludido, descrito a veces muy oscuramente, en leves pinceladas; en otras ocasiones en base a una lenta, densa, irritante y acumulativa descripción llena de precisiones geológicas y botánicas, tal como si de un informe técnico se tratara. Sin embargo, lo más importante es el clima de misterio, las sugerencias que ya palpitan en el ámbito físico de Re-

gión, la dimensión mítica que informa la escritura. Como en Faulkner, nada es lineal; se espera de un momento a otro la llegada de un ejército de sombras, de muertos, de pastores salvajes, la presencia de Numa, «viejo y lanudo», guardador del «bosque prohibido». El lector paciente, capaz de superar la sinuosidad compacta del estilo, la casi imposibilidad de la comunicación normal, está ya casi en las puertas de Región, casi palpando su ruina a través de la ambigüedad de una prosa retórica que nos ofrece la realidad por la sugerencia, tal como ocurre en Faulkner (*).

B) La guerra civil española, de la cual Juan Benet es un verdadero experto, incluso desde el punto de vista estrictamente militar, aparece como un acontecimiento clave en el texto, tan decisivo y tan dramático como en el Sur de Faulkner es la Guerra de la Secesión, con su derrota final, sus desertores recorriendo los pantanos en largas marchas entre el dolor y el chapoteo de los caballos fantasmas y otras imágenes de ruinas físicas y morales creadas por el trauma de la contienda. La descripción del combate que aparece entre las páginas 285 a 293 (cito por la primera edición de 1967) es de una maestría sólo equiparable a ciertas páginas de *Una fábula*, del maestro Faulkner.

Del estilo plástico con el que Benet describe los movimientos militares pasamos al estilo-informe (pp. 85-86 y siguientes), donde el novelista cuenta, como en un tratado de estrategia militar, las motivaciones internas de la acción militar sobre Región. Pero la guerra civil es algo mucho más profundo y más dramático que la captación objetiva de unas secuencias militares. La guerra civil es el final de todo un ciclo histórico y el comienzo de otro. Región, después de 1936, está definitivamente encerrada en sí misma y en la derrota, como el Sur de Faulkner. De la guerra emanan los símbolos de la ruina.

El doctor Sebastián, sumergido en la densidad de su propia interioridad derrotada, recibe la visita de una mujer. Es el momento en que el texto se mueve formando grandes círculos concéntricos. El doctor y la mujer posibilitan una especie de monólogo o largos párrafos que se van «montando» progresivamente entre la soledad radical

(*) Sobre la famosa influencia de W. Faulkner en la obra de Juan Benet —a la que aludimos numerosas veces en el presente trabajo—, no conozco ningún estudio crítico, ni apenas declaraciones, indicaciones o génesis del propio Benet, salvo el prólogo lúcido que el autor de *Volverás a Región* escribió para *Las palmeras salvajes* (Ed. Edhasa, 1970), demostrativo del conocimiento profundo que J. Benet posee de la obra y de las claves del novelista norteamericano. Por otro lado, Benet se explica bien con respecto a James Joyce (otra de sus grandes influencias, al menos según la crítica) en el prólogo, algo impertinente, escrito para el libro de Stuart Gilbert, *El Ulises de James Joyce* (Ed. Siglo XXI, 1971). De todas maneras, un estudio en profundidad sobre este nivel de influencias desbordaría ampliamente los límites del presente trabajo y, por supuesto, mis posibilidades.

de los personajes y la imposibilidad de comunicación y que medio permiten ver la oscura historia privada de Región y sus personajes. Nos vamos abriendo camino por un paisaje plenamente dominado por la tensión mítica y simbólica. El jugador tiene una moneda mágica que lo hace invencible en su interminable partida con Gamallo, amante de María Timoner. La pasión del juego va en aumento y, en una última partida, María es victoria fácil para el jugador. Gamallo mata al jugador y pierde a la mujer. Años después, Gamallo atacará Región. El ciclo se va cerrando en torno al eje central, la larga conversación entre el doctor y la mujer. Toda la estructura descansa e ilustra el mito central: espera-viaje. El viaje (motivo mítico clásico) aparecerá después en otras variaciones del ciclo de Región, como en *Una meditación* (1970), *Un viaje de invierno* (1972) y en varios de los relatos de Benet, principalmente en *Una tumba.*

Mientras el diálogo central se va espesando, el pasado, las voces del silencio y de la ruina llegan hasta los dos personajes a través de la enajenación del ahijado del doctor, sepultado en la parte alta de la casa, y la rueda de la muerte sigue inexorablemente señalando el final. Los personajes bucean en los secretos meandros de la memoria, recorriendo estrechos laberintos poblados de espejos que multiplican la realidad hasta el infinito. La influencia de Faulkner se hace aquí patente: carácter mítico de los acontecimientos, ruptura de la secuencia temporal, material narrativo extraído de pozos últimos y muy oscuros de los recuerdos ocultos y censurados, como si estuviésemos de nuevo entre los seres enajenados de *Mientras agonizo* o en el inconsciente de *El ruido y la furia.* Anulado bajo un torrente de palabras, avances y retrocesos, rota la presentidad, el tiempo real estalla y casi desaparece. El lector se queda flotando en el vaho de Región. Cuando el ahijado del doctor Sebastián cree que el coche de la mujer que acaba de llegar a la casa es el mismo en el que partió su propia madre, muchos años antes, el tiempo mítico queda ya dominando definitivamente el ciclo narrativo. De este tiempo mítico sólo se podrá salir mediante el cumplimiento del ritual de la muerte, prefijada por la rueda mágica. Ya falta muy poco para la parábola final. El doctor se queda solo. Volvemos al tiempo presente. El doctor abre la pesada puerta y se enfrenta con el llanto del muchacho, acostado como una especie de raro animal acechante. Es una escena cortada, breve, perfecta en su sobriedad trágica. Es el final. Con las luces del día, «entre dos ladridos de un perro solitario», un disparo, «el eco de un disparo lejano vino a restablecer el silencio habitual del lugar». Entonces el lector, que también conoció el desaliento como cualquier viajero de Región, puede decir (más o menos) que la fábula

llega a su final aparente. En su silencio habitual, el espacio mítico de Región sigue crujiendo con sus múltiples secretos apenas desvelados en este primer texto. En 1970 apareció *Una meditación,* y apenas dos años después Benet publica *Un viaje de invierno,* completada en 1973 con *La otra casa de Mazón.* En 1977 aparece *En el estado* y en 1980, *Saúl ante Samuel.* El ciclo queda plenamente, pues, en marcha.

El intenso recorrido de Juan Benet desde 1967 ejemplifica con bastante claridad el difícil problema del rigor de un novelista que, pese a la evolución muy trabajosa de la novela española desde la quiebra del realismo social, sigue resultando extraño en el contexto de nuestra narrativa. Benet representa la lucha muy consciente por el dominio del lenguaje, el constante crecimiento interno de un escritor que pugna por imponerle al mundo sus propias medidas de artista, el enfrentamiento con el mito, que es la tarea más significativa y más ambiciosa que puede emprender un narrador de nuestro tiempo. *JULIO M. DE LA ROSA (Virgen de Luján, 23. SEVILLA).*

EL HUMANISMO EN LA LITERATURA ESPAÑOLA: RECAPITULACION SOBRE UN CONGRESO *

El volumen de reciente aparición, en que se recogen las actas del Coloquio Internacional de Estudios Humanísticos, organizado por la Universidad de Tours en colaboración con el Centro Nacional de Investigación Científica francés, ha sido compilado y presentado por Agustín Redondo, profesor de la citada Universidad y ampliamente conocido en los círculos hipanistas por su sólida y científica obra.

El tomo va dedicado a la memoria del insigne Marcel Bataillon, participante y alma del Coloquio (1976), muerto en el intervalo que media entre la celebración del Simposio y la publicación de sus Actas (1979). Precisamente, la delicada salud del profesor Bataillon por aquellas fechas hizo que delegara la organización del Congreso en el profesor Redondo y en el profesor López Estrada (por parte española este último), e incluso le impidió la presencia física en la lectura de su ponencia, que habría de iniciar las sesiones de trabajo; si bien su presencia moral y su magisterio estuvieron presentes en el ánimo de todos los participantes.

---

* *L'humanisme dans les lettres espagnoles. XIXe Colloque International d'Études Humanistes (Tours, 5-17 Juillet, 1976).* Estudios reunidos y presentados por Agustín Redondo. París, Librairie Philosophique J. Vrin, 1979.

El tema del XIX Coloquio Internacional de Tours (1976) habría de tratar sobre el humanismo español. Había llegado el momento de profundizar, esclarecer y encuadrar en el contexto europeo las peculiaridades y características de nuestro humanismo. En total, el volumen contiene 23 comunicaciones desarrolladas por especialistas de primera fila, que versan sobre este asunto general, al que no se han puesto límites cronológicos rígidos ni condicionamientos teóricos previos.

Intentaré sintetizar, dentro de los estrechos límites que impone toda recensión, los aspectos más destacados en el conjunto de las intervenciones, siguiendo para ello el orden con que aparecen en el volumen impreso (que guardan, de esta manera, una clara orientación en bloques temáticos).

1. MARCEL BATAILLON: «HERENCIA CLASICA Y CULTURA CRISTIANA A TRAVES DE "EL SCHOLASTICO", DE CRISTOBAL DE VILLALON»

Bataillon señala la fuente exacta para ciertos fragmentos de *El Scholástico*, de Cristóbal de Villalón, en el *Antibarbarorum liber* (obra de Erasmo, escrita hacia 1494 ó 1501 —según las modernas investigaciones—, cuando el roterodamés había conseguido el exclaustramiento). En dicha obra, Erasmo arremete contra los enemigos de las letras clásicas, contra aquellos maestros (bárbaros idiotas o *viri obscuri)* que se negaban a enseñar utilizando textos antiguos por considerarlos dañinos y contrarios a la moral cristiana. Erasmo defiende la tesis de que para ser buen cristiano hay que adquirir una sólida formación intelectual (así nuestra elección de fe será más dura y consciente) y que toda obra pagana encierra, más o menos ocultamente bajo sus fábulas, una enseñanza moral. El holandés ve a los enemigos de la enseñanza de la cultura clásica en los monjes incultos y fanáticos, que recurren a los apóstoles para justificar que los primeros cristianos eran hombres incultos, pero a los que no siguen en su buen vivir, en su pobreza y en su sacrificio.

Villalón, a la hora de dibujar el cuadro ideal del sistema de enseñanza que él imagina en su república de las letras, echa mano de esta fuente erasmiana hasta ahora ignorada y que desdice la primera impresión de antierasmista que el propio Bataillon atribuyó en su *Erasmo y España* al humanista castellano. El erasmismo de Villalón es ciertamente enigmático, pues copia la fuente erasmiana con escasa fortuna y acierto, sin citar el nombre de Erasmo ni de ningún otro sabio contemporáneo que pudiera quizás comprometerle. Parece como si Villalón

actuara presionado por un miedo que, probablemente, pudiera tener su explicación en el posible origen converso del escritor (en tal sentido habría que interpretar cierto pasaje del *Scholástico,* en el que se ha querido ver una crítica de los estatutos de limpieza de sangre que exigían ciertos Colegios Mayores universitarios que el autor conoció y frecuentó). Desde luego, tras este replanteamiento inicial de la figura de Villalón, se hace necesario seguir profundizando en la investigación del tipo de erasmismo que practicó.

2. FRANCISCO RICO: «"LAUDES LITTERARUM": HUMANISMO Y DIGNIDAD DEL HOMBRE EN LA ESPAÑA DEL RENACIMIENTO»

El profesor Rico analiza la importancia del tópico de la dignidad del hombre, que tan larga y fecunda pervivencia ha tenido en la cultura occidental, desde el Renacimiento hasta el pensamiento marxista (pasando por la Ilustración). Para ello precisa los componentes ideológicos del tópico y su tratamiento en las prolusiones o discursos de apertura de los cursos académicos en las universidades españolas durante el reinado de Carlos V (Juan de Brocar, Francesc Decio, Juan Pérez, Juan Maldonado y Lope Alonso de Herrera, cada cual con sus matices y peculiaridades). Tales *orationes* reflejan la exaltación de los estudios humanísticos y el rechazo de los viejos esquemas pedagógicos (actitud que se enmarca en la polémica secular entre antiguos y modernos) y sienta las bases sobre las que se sustenta la nueva concepción del hombre (microcosmos) instalado en el universo (macrocosmos), como ente superior de la Creación con capacidad para dominarla.

El fundamento de la superioridad del hombre está en su inteligencia y en su capacidad de raciocinio, cuyo instrumento esencial es la palabra, el lenguaje. Por medio de la palabra se aprenden las letras y las buenas artes, que constituyen la sustancia misma de la *humanitas* (que se adquiere por aprendizaje y es la quitaesencia de la libertad humana). El conocimiento permite al hombre adueñarse del universo, construir la sociedad, dominar la ciencia y constituirse en centro de la Creación. Las humanidades acercan el hombre a Dios, haciéndole partícipe de la labor creadora de la divinidad y lo distancian de las demás criaturas irracionales. En tal sentido, la idea de la dignidad humana, tan fervientemente defendida por los escritores antes mencionados, se constituye en eje vertebrador del Renacimiento y de la cultura occidental.

3. THEODORE S. BEARDSLEY: «LA TRADUCCION DE AUTORES CLASICOS EN ESPAÑA DE 1488 A 1586 EN EL CAMPO DE LAS BELLAS LETRAS»

Beardsley extrae interesantes conclusiones del análisis de las traducciones castellanas de autores clásicos, entre 1488 y 1586, y especialmente de algunos prólogos que encabezan dichas traslaciones a la lengua vulgar. Existe todo un proceso de maduración y de reflexión sobre el valor del español frente al latín y a las principales lenguas romances, así como interesantes apreciaciones teóricas y preceptivas sobre la esencia y la función del fenómeno literario. A través del proceso histórico que abarca un siglo de traducciones (y que Beardsley divide en cuatro etapas), se observa, a la par que una conciencia cada vez más generalizada del auge y madurez de nuestra lengua, la valoración e independencia artística de la obra literaria (siempre encubierta, más o menos claramente, bajo el ropaje del didactismo o del moralismo).

4. MARGHERITA MORREALE: «JUAN DE VALDES, TRADUCTOR DE LA BIBLIA: TEORIA Y PRACTICA A TRAVES DE LA VERSION DEL SALMO 17 (18)»

Retornando sobre una parcela —la de la personalidad religiosa e ideológica de los Valdés— por la que ya se había interesado anteriormente en varias ocasiones, Margherita Morreale centra aquí su interés sobre la mecánica y la técnica de la traducción en Juan de Valdés [concretamente, tomando como base el análisis el Salmo 17, (18)], lo que, desde luego, no deja de ser un reflejo de la mentalidad del reformista conquense, aparte lógicamente las implicaciones estéticas y las manifestaciones personales relativas a la cultura religiosa y filológica del autor, que subyacen en toda traducción. El análisis del texto demuestra, según Morreale, la diferencia que va de la teoría a la práctica, ya que, en gran medida, el Valdés práctico de las traducciones al castellano cae en los mismos defectos que censura teóricamente en su *Diálogo de la lengua,* aun cuando puedan alegarse distintos motivos para paliar un poco esta valoración negativa. La libertad del traductor para atender más al contenido que a la letra del texto (idea defendida por Valdés en el *Diálogo de la lengua),* no es respetada por él mismo en lo concerniente a los textos sagrados, cuyas palabras —palabras del Espíritu Santo— son dignas del mayor respeto, lo que le lleva a adoptar un sistema de traducción mecánica que no impide, sin embargo, la intervención subjetiva del traductor.

5. WILLIAM MELCZER: «JUAN DE MAL LARA Y LA ESCUELA HUMANISTA DE SEVILLA»

Después de hacer una breve, pero luminosa, introducción sobre el panorama cultural de Sevilla en la segunda mitad del siglo XVI y una semblanza biográfica de Juan de Mal Lara, Melczer centra su estudio en la *Filosofía vulgar,* lo que le da pie para escrutar la rica personalidad intelectual del humanista sevillano, fiel reflejo del sincretismo cultural del Renacimiento español, en el que tienen cabida elementos europeos (erasmismo y humanismo nórdico, clasicismo y humanismo meridional, sabiduría popular convertida en sistema enciclopédico, juegos intelectuales —emblemas y jeroglíficos— provenientes de las cortes italianas) y elementos españoles autóctonos, con raíces medievales. Para profundizar más en este complicado entramado ideológico, se hace necesaria una revisión total del humanismo y del Renacimiento español, abandonando prejuicios y falsas ideas (ya tópicas y hoy superadas), reconociendo, al mismo tiempo, la peculiaridad cultural de la España del siglo XVI y su importante proyección europea.

6. MAXIME CHEVALIER: «PROVERBIOS, CUENTOS FOLCLORICOS E HISTORIETAS TRADICIONALES EN LAS OBRAS DE LOS HUMANISTAS ESPAÑOLES PAREMIOLOGOS»

La enorme proliferación de paremiólogos-humanistas del siglo XVI español responde —para el profesor Maxime Chevalier— a dos motivaciones fundamentales: la admiración por la sabiduría popular y el aprecio por las creaciones «naturales» y «espontáneas» que sintió el humanismo. Pero, tanto en extensión como en profundidad, el fenómeno «populista», a que nos estamos refiriendo, alcanza en España un cultivo tan profuso que lo convierte en una característica peculiar de nuestro humanismo. El regusto por los refraneros corre parejo con la extraordinaria difusión de la lírica tradicional y del romancero: se trata de un fenómeno profundo y general que sustenta y valora todas las manifestaciones orales y tradicionales de la literatura.

En este contexto de valoración y éxito de la literatura popular, la aparición de los *Adagios* de Erasmo supuso un espaldarazo a la mencionada corriente literaria. Sin embargo, entre la colección de Erasmo y los refraneros castellanos hay dos sustanciales diferencias: los proverbios de Erasmo tienen una fuente culta y libresca, a la par que una finalidad docente; los refranes españoles se extraen del acervo popular y, en muchos casos, no pretenden trascender de lo puramente divertido o lúdico.

La larga cadena de refraneros que aparecen en el siglo XVI constituye el punto de partida para el estudio y reconstrucción de un ingente material folclórico que se manifiesta de múltiples formas (chistes, cuentecillos, historietas, etc.), en *refraneros, cartapacios, misceláneas* y diálogos, para aparecer más orgánicamente articulados en el interior de comedias y novelas. De cualquier manera, siempre es posible reconstruir, aunque sólo sea parcialmente, todo el rico material folclórico de transmisión oral que, gracias a los escritores de la época, logró quedar fijado por escrito. Los medios de acceder a tal reconstrucción son esbozados por el profesor Chevalier en esta ponencia suya y pueden ser estudiados más detalladamente en dos de sus obras anteriores sobre el mismo tema *(Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro,* Madrid, Gredos, 1975, y *Folklore y literatura: El cuento oral en el Siglo de Oro,* Barcelona, Ed. Crítica, 1978). Baste aquí decir que el panorama que abren estos estudios es inmenso y sobrepasan los estrictos límites de la literatura (a la que, sin duda, aportarán nuevos y valiosos elementos de juicio), para adentrarse por los siempre apasionantes caminos de la sociología histórica y de nuestro pasado cultural, cuyas fuentes de información no siempre constan en la documentación escrita tradicional.

7. ALBERTO BLECUA: «LA LITERATURA APOTEGMATICA EN ESPAÑA»

El profesor Alberto Blecua organiza su ponencia en cuatro apartados bien definidos, en el primero de los cuales circunscribe y delimita el concepto de apotegma (sentencia breve, profunda y sutil, de contenido moral y atribuida a un personaje ilustre), frente a otros géneros conexos. Centra a continuación su análisis en el proceso de introducción de la literatura apotegmática en España, fruto de la tendencia erudita y pedagógica del humanismo (manifiesta a través de las traducciones de los clásicos: Ateneo, Aulo Gelio, Eliano, Cicerón, Séneca y, sobre todo, Valerio Máximo y Plutarco). Pasa a tratar luego la variante autóctona de la literatura apotegmática: las colecciones de *dichos y hechos de personajes ilustres y contemporáneos;* estas colecciones abandonan muchas veces su carácter grave y ejemplar para adquirir un tono laudatorio y encomiástico (derivando en ocasiones hacia los cuentecillos o historietas con finalidad estrictamente lúdica —Timoneda, Santa Cruz, Juan Rufo— y terminando por desembocar en el campo de la narrativa —el *Lazarillo* o Cervantes). La ponencia se cierra con una panorámica sobre la inserción del apotegma en la literatura española, cuyos hitos principales están representados por Guevara, Mexía y Villalón, quienes forjarán el gusto por un nuevo es-

tilo sentencioso y conciso que se irá abriendo camino hasta su definitiva implantación, en el siglo XVII, a través de las plumas de Alemán, Quevedo y Gracián.

8. JUAN F. ALCINA: «TENDENCIAS Y CARACTERISTICAS DE LA POESIA HISPANO-LATINA DEL RENACIMIENTO»

La producción poética hispana en lengua latina constituye el tema de la comunicación del profesor Juan F. Alcina, asunto escasamente tocado por los especialistas, cuyo principal obstáculo radica en el estado fragmentario y deteriorado en que han llegado los textos hasta nosotros, quedando todavía gran parte del material por descubrir y estudiar.

La preferencia que los humanistas del siglo XVI mostraron por el cultivo de la poesía en latín se justifica en la consideración del latín como medio de expresión con mayor garantía de permanencia, menos sometido a las alteraciones del tiempo y a que se ajusta más al ideal de que la lengua literaria debe apartarse del lenguaje natural y común, de la lengua vulgar. No obstante, entre la producción poética en latín y en castellano existen evidentes influencias y similitudes, producto de un fondo intelectual común.

El profesor Alcina clasifica la poesía latina humanista en dos etapas: la primera, desde 1491 hasta 1544, practicada por hombres que se habían formado en el extranjero, es una poesía escrita por profesores para ser utilizada como material de clase, cuyos géneros y asuntos siguen de cerca los modelos del humanismo italiano. La segunda etapa desde 1544 hasta 1600, es más rica e interesante y demuestra una mayor maduración del humanismo español; se observa una relación más fuerte entre poesía castellana y poesía latina, fruto sin duda de una mayor valoración de la lengua vulgar. En este segundo período, las relaciones entre los poetas son más intensas que en la época anterior, se operan intercambios entre la poesía en lengua vulgar y la poesía en latín, se manifiestan muy fuertemente las influencias de Horacio y del neoestoicismo y asistimos a la aparición del tema amoroso.

9. FRANCISCO LOPEZ ESTRADA: «"EL ARTE DE POESIA CASTELLANA", DE JUAN DEL ENCINA (1496)»

El profesor López Estrada dedica su ponencia al análisis del *Arte de poesía castellana* (1496) de Juan del Encina, breve tratadito que apareció orgánicamente inserto en el prohemio de la edición del *Can-*

cionero, del mismo autor. El *Arte* adquiere la forma de lección que Juan del Encina, de alguna manera convertido en maestro del príncipe Don Juan, dirige a su egregio discípulo, aunque indirectamente el público destinatario es obviamente más amplio (habida cuenta del poder difusor de la imprenta, recientemente implantada en España). Encina fue discípulo de Nebrija, cuya influencia se deja notar en la teoría poética del salmantino (la prosa y el teatro quedan excluidos, conscientemente, de su consideración teórica), junto a los préstamos de los antiguos (especialmente de Quintiliano) y de los modernos (las ediciones de Mena y Santillana, y de éste, muy concretamente, la *Carta Prohemio al Condestable de Portugal*). Dos partes fundamentales se distinguen en el *Arte* de Encina: la primera es un elogio de la poesía misma, en tanto que medio de expresión artística; la segunda parte se consagra a la poesía castellana, su origen y su elaboración artística. Buen conocedor de la poesía de cancionero, Encina no hace alusión a las teorías provenzales (lo que es sintomático de las nuevas orientaciones estéticas del momento), en tanto que se atiene a las influencias italianas, más nuevas y próximas. Para él, el poeta debe estar dotado naturalmente para el ejercicio de su arte, pero no puede olvidar el conocimiento técnico para la elaboración estética de la obra. Para Encina, la poesía es la más excelsa manifestación de la facultad humana del lenguaje y, por consiguiente, elemento de elevación de la dignidad humana, al tiempo que manifestación típica de la vida de la corte. Su *Arte de poesía castellana* encierra una clara intención política, paralela a la manifestada por Nebrija en su *Gramática*, al tiempo que sirve de anticipación y prepara el camino a la poesía pastoril, que con tanto éxito cultivará Garcilaso poco después. El *Arte* de Encina anuncia, pues, el comienzo de una nueva etapa en la poesía española, cuyo advenimiento prepara y acelera. Es un documento, de primerísima importancia, para entender la orientación de la poesía castellana al comienzo del Renacimiento.

10. ELIAS L. RIVERS: «EL HUMANISMO LINGÜISTICO Y POETICO EN LAS LETRAS ESPAÑOLAS DEL SIGLO XVI»

Centra su interés el profesor Elías L. Rivers en el estudio de las ideas lingüísticas y literarias, relacionadas en una complementariedad indisoluble. que aparecen, de manera teórica o práctica, en ciertos autores del siglo XVI, cuyos hitos fundamentales vienen representados por Nebrija, Juan de Valdés, Garcilaso, el Brocense, Fray Luis de León

y Fernando de Herrera. Lengua latina y lengua vulgar, estilo culto y estilo popular, artificiosidad y naturalidad de la obra literaria, son conceptos que se van asimilando y plasmando, en una progresión perfeccionadora, a lo largo de aquel siglo, para dar lugar a un nuevo ideal estético: lo natural y espontáneo encubre los elementos cultos y el artificio técnico que, sin embargo, no dejan de estar presentes en la obra. Este ideal estético, basado en la perfecta fusión de las dos tendencias, dejará ya de operar con la aparición de la poesía gongorina, cuya obra rompe con la difícil unidad de la escritura garcilasiana.

11. DANIEL DEVOTO: «HUMANISMO, MUSICOLOGIA E HISTORIA LITERARIA: NEBRIJA (1492) Y SALINAS (1577)»

El profesor Daniel Devoto pone en tela de juicio la teoría (defendida por Menéndez Pelayo y Menéndez Pidal) que mantiene que la unidad métrica del romance primitivo era el verso largo de dieciséis sílabas, dividido en dos hemistiquios octosilábicos. Por el contrario, Devoto se inclina más bien a considerar el octosílabo como base métrica de los romances, independientemente de la representación tipográfica con que aparecieran en las diferentes ediciones. Para llegar a tal conclusión, Devoto se aplica al estudio de los textos que sirvieron de base a Menéndez Pelayo y a Menéndez Pidal (la *Gramática* de Nebrija, el *De Música* de Francisco Salinas y el *Delphin de música* de Narváez): el testimonio de Nebrija es más que discutible, en tanto que el de los dos músicos es absolutamente inaceptable.

12. ANNIE CLOULAS: «HERENCIA CLASICA Y APORTES ITALIANOS EN EL ESCORIAL A TRAVES DE LA OBRA DE FRAY JOSE DE SIGÜENZA»

La profesora Annie Cloulas sintetiza las ideas estéticas del Padre Fray José de Sigüenza, extraídas de la tercera parte de la *Historia de la Orden de San Jerónimo,* en la que el religioso vierte las reflexiones que le inspiraron la construcción y decoración del Monasterio de San Lorenzo del Escorial, del que fue prior. Las ideas estéticas del jerónimo, centradas fundamentalmente en la arquitectura y la pintura, nos ofrecen la primera toma de conciencia de un Renacimiento específicamente español, sometido a un orden espiritual y moral (donde el arte no constituye un fin en sí mismo, sino que debe contribuir a la glorificación de Dios y a la edificación de los fieles).

13. J. M. DE BUJANDA: «LA LITERATURA CASTELLANA EN EL INDICE ESPAÑOL DE 1559»

Tras plantear el problema de la censura inquisitorial de libros en el siglo XVI, el profesor J. M. de Bujanda centra su comunicación en el esclarecimiento de los problemas y vicisitudes de aquellas obras específicamente literarias y escritas en castellano, que aparecen en el *Indice de libros prohibidos* (1559) del Inquisidor Fernando de Valdés. Interesa especialmente identificar las obras relacionadas en el *Indice* para averiguar después la razón de su inclusión en el mismo.

Dichas obras prohibidas son poco numerosas, no llegan a la veintena en un total de 170 títulos en castellano. De ellas, cuatro parecen haberse perdido irremisiblemente, sin duda a causa de la persecución. De entre las conservadas, destacan géneros como el teatro religioso (las farsas *Custodia,* de Bartolomé Paláu, y *Josefina,* de Micael de Carvajal) y el teatro profano (tres imitaciones de *La Celestina:* la *Resurrección de Celestina,* de Feliciano de Silva; la *Comedia Tesorina,* de Jaime de Huete, y la *Comedia Tidea,* de Francisco de las Natas), obras como el *Lazarillo de Tormes,* el *Diálogo de Mercurio y Carón* y las *Obras de Burlas del Cancionero General,* junto a autores como Juan del Encina, Torres Naharro y Gil Vicente.

14. JOSE IGNACIO TELLECHEA: «BIBLIA Y TEOLOGIA EN "LENGUA VULGAR". DISCUSION A PROPOSITO DEL "CATECISMO" DE CARRANZA»

El profesor Tellechea plantea su ponencia sobre un problema extraliterario, pero que, por la trascendencia de la polémica que suscitó, repercutió en la mentalidad de la época y, consiguientemente, en cuestiones conexas a la literatura. Se trata del problema de la traducción de la Biblia en lengua vulgar y, por extensión, la difusión de escritos teológicos, tratados de espiritualidad y catecismos en lengua romance. Por un lado, el humanismo y el protestantismo habían propugnado la divulgación de la Biblia, fuente originaria del cristianismo; frente a esta tendencia se levantaban los partidarios de considerar la Biblia como patrimonio exclusivo de los letrados y especialistas y, por ello, de su conservación literal en los textos originales.

Desde finales del siglo XV y durante la primera mitad del siglo XVI se observa una tímida tendencia a la vulgarización de los textos sagrados, tendencia reforzada por el impacto que produjo en España la obra de Erasmo y frenada, al mismo tiempo, por diferentes voces que se alzaron en contra de esta corriente. En este contexto es significativa la posición adoptada por el Arzobispo Bartolomé Carranza en su

Catecismo: posición prudente, pero resueltamente a favor de la amplia difusión de los textos sagrados traducidos, a fin de hacerlos llegar lo más ampliamente posible al pueblo cristiano. Frente a él, Fray Domingo de Soto y, especialmente, Melchor Cano se opusieron firmemente a la traducción de la Biblia, por considerarla fuente perniciosa de errores y herejías, tendencia que terminó triunfando clamorosamente en el represivo *Indice* del Inquisidor Valdés. El propio Fray Luis de León se lamentaría de esta situación, a que se había llegado, en los preliminares a *De los nombres de Cristo.*

15. FRANCISCO MARQUEZ VILLANUEVA: «UN ASPECTO DE LA LITERATURA DEL "LOCO" EN ESPAÑA»

El profesor Márquez Villanueva analiza aquí el tema de la locura y el tipo del «loco», así como su función en el siglo XVI español, aspecto este muy descuidado hasta fecha próxima. Este tipo de literatura constituyó para los humanistas un medio de exposición de ciertas realidades sociales, un sistema para criticar algunas actitudes humanas y, en suma, un mito literario extraordinariamente fecundo. La influencia del erasmiano *Encomium Moriae* en las letras españolas sólo ha comenzado a ser reconocida en estudios recientes. El loco, chocarrero, bufón o truhán se encontraba en una situación de irresponsabilidad que le proporcionaba una total libertad para adoptar una actitud abiertamente crítica frente a la sociedad que enjuiciaba. De esta manera, el loco adquiría para el humanismo cristiano un alto valor moral, al erigirse en figura denunciadora de la verdad en una sociedad hipócrita. Para desarrollar el tema, el profesor Márquez Villanueva estudia a tres autores señeros de este tipo de literatura: don Francesillo de Zúñiga, bufón de Carlos V; el doctor Francisco López de Villalobos y el predicador fray Antonio de Guevara, todos ellos componentes de la corte del Emperador, la cual observan con ojos desmitificadores. Esta forma de hacer literatura (que aparece siempre relacionada con el mundo de los judíos, desde sus comienzos al principio del siglo XV) provocó el nacimiento precoz de una literatura específicamente moderna y, por extensión, originó (en la segunda generación de escritores del siglo XVI) la aparición de la novela picaresca (que puede ser considerada como un desarrollo de la literatura bufonesca de la primera generación de la centuria, pues se pasa, en realidad, de la crítica de la corte a la de la sociedad entera). Ciertos problemas y características de la picaresca encuentran una explicación plausible dentro de esta interpretación. Así, la literatura de «locos» y la picaresca misma serían el fruto intelectual de tantos

conversos españoles, a los que la marginación y la represión que sobre ellos ejercía la sociedad les empujaba a enloquecer literariamente.

16. AUGUSTIN REDONDO: «DEL "BEATUS ILLE" HORACIANO AL "MENOSPRECIO DE CORTE Y ALABANZA DE ALDEA", DE ANTONIO DE GUEVARA»

El profesor Augustin Redondo estudia el tema del *beatus ille* horaciano y su aceptación en la España del Renacimiento y del Barroco, para enmarcar en ese contexto el *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, de fray Antonio de Guevara, que, sin embargo, sólo se acoge al tópico horaciano de una manera superficial. El análisis de ambas realidades vitales (campo frente a ciudad, con todas las ventajas para el primero y todos los inconvenientes para la segunda) responde a un fin propagandístico, dirigido por fray Antonio a un público lector mayoritario y concreto: los hidalgos que, abandonando sus propiedades en la aldea, atraídos por la vida brillante de la ciudad, pululan en busca de un cargo en las casas de grandes y nobles, sin encontrarlo en la mayoría de los casos y convirtiéndose así en una masa social de parásitos improductivos. En unos años difíciles para la economía de Castilla, el campo se hace eco multiplicador de una crisis amplia que le convierte en lugar poco atrayente para la vida de los pequeños nobles hidalgos: inflación, epidemias, hambre, malas cosechas. El fenómeno demográfico del éxodo rural de los hidalgos (cuya tarea primordial es cuidar y mantener la economía y el desarrollo agrario), que se acumulan en las grandes ciudades en busca de prebendas, alarmó a no pocos hombres de entonces (quedan testimonios históricos numerosos de la preocupación social por este problema). Guevara se impuso la tarea de hacer un canto realista (no dejándose llevar por tópicos literarios de carácter idealista e irreal) de las ventajas del campo y de la aldea para llevar allí una vida tranquila y digna, frente a las tribulaciones y carestías de la gran urbe. El objetivo social de nuestro escritor era, pues, evitar la sangría humana del campo y recomponer la maltrecha economía agraria que tan lamentables consecuencias estaba trayendo consigo.

17. ANTONIO VILANOVA: «"EL ASNO DE ORO", DE APULEYO, FUENTE Y MODELO DEL "LAZARILLO DE TORMES"»

Tomando como punto de partida la antigua, y luego no desarrollada, tesis de Marcel Bataillon, que apuntaba como probable antecedente inspirador del *Lazarillo* al *Asno de Oro*, de Apuleyo, el profesor

Antonio Vilanova realiza un cotejo entre ambos textos (la obra de Apuleyo había sido traducida en 1513 por el canónigo sevillano Diego López de Cortegana y gozó de una generosa popularidad), encontrando todo un cúmulo de similitudes que en ningún caso pueden ser consideradas como fortuitas y que demuestran claramente que el *Asno de Oro* fue el mejor modelo y la fuente directa de inspiración de nuestra primera novela picaresca. Los puntos más ilustrativos a este respecto se encuentran en la significación de algunos fragmentos de la introducción del *Lazarillo,* así como en algunas aventuras del pícaro con el ciego y en la caracterización de éste, su primer amo, como de su segundo, el avaro clérigo de Maqueda.

18. JOSEPH PEREZ: «UN HIDALGO HUMANISTA: LUIS ZAPATA Y SU "MISCELANEA"»

El profesor Joseph Pérez dedica su estudio al valor documental que, sobre aquella época, posee la *Miscelánea,* de Luis Zapata. Tras una rápida caracterización biográfica, bibliográfica y psicológica del autor, el profesor Pérez penetra en el análisis de la obra, dejando de lado conscientemente los valores folclóricos y literarios de la misma (estudiados principalmente por Maxime Chevalier y Francisco Márquez Villanueva). La *Miscelánea* viene a ser un testimonio excepcional de la cultura media de la sociedad de la época, reflejo de sus gustos, creencias y prejuicios. Zapata ejerce en su tiempo una función similar a la de los costumbristas del siglo XIX: en una sociedad cambiante, muchas de cuyas costumbres (especialmente las relacionadas con la concepción caballeresca medieval) están en trance de desaparecer, Zapata se erige en notario que fija literariamente esa sociedad para la posteridad. Su obra participa tanto de la historia como de la fabulación (una historia, desde luego, concebida a base de hechos curiosos y extraordinarios). Ambos componentes aparecen caóticamente mezclados, sin que exista un principio racionalista capaz de separarlos claramente. Pero éste es un problema característico de todo el Renacimiento: la incapacidad para discernir entre lo natural y lo sobrenatural, lo posible de lo imposible, porque se carecía de los medios de verificación experimental y del espíritu crítico necesario. De esta manera, Luis de Zapata, humanista, admirador al mismo tiempo de la Antigüedad y del progreso moderno, cortesano en sus comportamientos y noble por sangre y mentalidad, se nos pre-

senta como figura paradigmática de una época y una sociedad, cuyas apetencias y costumbres supo reflejar magistralmente en su *Miscelánea.*

19. KARL ALFRED BLÜHER: «SENECA Y EL "DESENGAÑO" NEOESTOICO EN LA POESIA LIRICA DE QUEVEDO»

Después de especificar las notas más sobresalientes del neoestoicismo, fundamentalmente de origen senequista, en el Quevedo prosista (ya que es aquí donde, de forma más clara y metódica, se observan tales influencias), el profesor Blüher aplica esas notas estoicas (conocimiento de sí mismo, desengaño frente al mundo exterior y consideración profunda, incluso obsesiva, sobre la muerte) a las poesías *morales* y *metafísicas* de Quevedo, dividiéndolas en cuatro apartados: 1) Poemas dirigidos a Dios. 2) Poemas dirigidos a diferentes personajes, reales o imaginarios. 3) Poemas que intentan dar una enseñanza moral, sin destinatario concreto, bajo forma impersonal. 4) Poemas en primera persona, dirigidos por el autor a sí mismo, en los cuales el pensamiento neoestoico de Quevedo (mezcla de cristianismo agustiniano, espiritualidad erasmista y estoicismo pagano) encuentra su manifestación más profunda y completa. Queda así de manifiesto un pensamiento crucial en la obra de Quevedo —el senequismo— que responde a una situación vital del escritor y no a una mera imitación de la antigüedad.

20. MICHÈLE GENDREAU-MASSALOUX: «HUMANISMO Y MATEMATICAS: QUEVEDO, LECTOR DE TEODOSIO DE TRIPOLI»

Michèle Gendreau-Massaloux intenta esclarecer las ideas científicas de Quevedo, especialmente la referida a la imagen física del mundo. Aunque Quevedo probablemente tuvo acceso a textos sobre la nueva concepción copernicana del mundo y debió conocer los inicios del resonante proceso a Galileo, su obra recoge más bien la representación tradicional de Ptolomeo. Ello no obsta para que Quevedo, como seguramente otros muchos contemporáneos suyos, se hiciera eco de ciertas novedades científicas: tal cosa parece indicar el *Libro de las esferas,* de Teodosio de Trípoli, obra de matemática astronómica que Quevedo tuvo en su biblioteca, así como ciertas notas marginales (probablemente del propio Quevedo) que aparecen en el ejemplar y algunas referencias sueltas que se desparraman por toda su obra literaria.

21. HANNA DZIECHCINSKA: «HUMANISMO Y PARODIA EN "DON QUIJOTE", DE CERVANTES»

Después de especificar las características esenciales de la parodia literaria, características que la separan de otros géneros emparentados con ella, y de trazar una breve panorámica de la parodia a lo largo de la historia literaria desde la Antigüedad hasta el Renacimiento, Hanna Dziechcinska analiza las funciones, peculiaridades y variantes de la parodia literaria en el *Quijote,* que, como forma de expresión que es, refleja las ideas del autor y de su época.

22. JOSE ANTONIO MARAVALL: «UN HUMANISMO VUELTO HACIA EL FUTURO: LITERATURA HISTORICA Y VISION DE LA HISTORIA EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XVI»

El profesor Maravall, que recoge en su comunicación una luminosa síntesis de algunas publicaciones suyas anteriores, plantea, en principio, un esquema general de los factores internos y externos que convierten a la península ibérica, durante la primera mitad del siglo XVI, en una sociedad en expansión. Para ello describe nítidamente el cuadro de elementos económicos, demográficos, ideológicos y culturales que propiciaron tal desarrollo de la sociedad, aspecto que va a reflejarse en la conciencia española de la época. Esta toma de conciencia hace que se vaya abriendo paso, cada vez con mayor fuerza, la querella entre antiguos y modernos, terminando por triunfar estos últimos, con lo que el Renacimiento español adquiere un claro sentido prospectivo, al tiempo que nuestro humanismo se vuelve hacia el futuro, tomando así una orientación progresista que lo diferencia del de los demás pueblos occidentales.

La valoración de lo moderno (especialmente de lo moderno autóctono), frente a la antigüedad, es fruto del nacimiento de los nacionalismos políticos en el siglo XVI, momento en el que el pueblo español se encontraba en inmejorables condiciones para establecer comparaciones entre su propia civilización y otras de muy diverso signo, llegándose por esta vía a dos constataciones fundamentales: que el paso del tiempo posee un dinamismo capaz de transformar las cosas y que tal transformación se desarrolla siempre en una misma dirección de avance, progreso y perfeccionamiento hacia el futuro. Frente a la ciega imitación de los antiguos (que consideraban inmutable la naturaleza humana y, consiguientemente, negaban toda posibilidad de progreso), el humanismo español, a través de muy diversas manifestaciones en todos los campos del saber, va abriéndose paso

paulatinamente (en seis etapas sucesivas que esboza el profesor Maravall) hacia una concepción dinámica de la historia y de la civilización, para constituirse así en uno de los primeros eslabones de la cadena que conduce a las grandes síntesis progresistas del Siglo de las Luces.

23. ROBERT RICARD: «DE LA CRITICA HUMANISTA A LA CRITICA DE LAS "LUCES". ESBOZO DE UNA EVOLUCION»

La doble constatación a que llega el profesor Ricard en su ponencia (tras la confrontación de muy diversos testimonios textuales) podría resumirse en los siguientes términos: el espíritu crítico y racionalista del siglo XVI sufre un retroceso durante el siglo XVII. El gusto por lo maravilloso e irracional es propio del período barroco, cuyo arte se complace en lo recargado y ampuloso. En esta misma tendencia, la literatura religiosa, tan austera y sobria durante el Renacimiento, se despeña en el siglo XVII por un torrente de milagros y hechos prodigiosos que, en ciertos casos, caen en la superchería y en el ridículo. El siglo XVIII barrerá todo esto (Feijoo, constante luchador contra el oscurantismo y las falsas creencias, es el representante más genuino de esta corriente en España). Puede decirse, pues, que el racionalismo del Siglo de las Luces debe no poco en su génesis y fundamentos al espíritu crítico de los humanistas del siglo XVI.— *ANTONIO CASTRO DIAZ (Miguel del Cid, 24. SEVILLA-2).*

UN EXHAUSTIVO PANORAMA DE LA LITERATURA EN BOLIVIA

Edgar Avila Echazú, nacido en Tarija (Bolivia) en 1930, ha cultivado la crítica literaria, el ensayo sociológico y la poesía. Su producción poética (1) acusa el dolor de una patria trágicamente amada, enaltecida en el minero o en el guerrillero y envilecida bajo el deshumanizante influjo del imperialismo de turno. Dentro del ensayo cultural hay que destacar en la obra de este escritor boliviano *Revolución y cultura en Bolivia* (Tarija, 1963), penetrante examen de la producción

(1) *Habitante fugitivo* (Tarija, Editorial Universtaria, 1965); *Memoria de la tierra* (La Paz, Editorial Burillo, 1967); *En cautivos sueños encarcelada* (Tarija, Editorial Universitaria, 1968); *Primer crónica* (Tarija, 1969-1970); *Elegía* (Tarija, Universidad Autónoma «Juan Misael Saracho», 1979).

cultural nacionalista desde la Guerra del Chaco (1932-1935) hasta la década de los sesenta. La búsqueda de una expresión cultural boliviana, según la tesis de Avila Echazú, ha tropezado con la servidumbre de una burguesía más interesada en las ideas que en el enfrentamiento con la realidad material. Los partidos nacionalistas surgidos a consecuencia de esta guerra, especialmente el MNR, por sus vergonzosas alianzas con los Estados Unidos y por perseguir sólo la defensa de sus privilegios como clase gobernante, falsearon sus propósitos nacionalistas. Entre los ensayos sociopolíticos hay que destacar *La silla de oro* (ensayo sobre la alienación en el proceso histórico boliviano), 1973; *Vida y agonía del minero boliviano* (1970), e *Izquierdismo, nacionalismo de izquierda y contrarrevolución* (1973). En este ensayo se examina el «nacionalismo izquierdista» de Ovando, que su sucesor Torres trata inútilmente de profundizar. La dictadura de Bánzer pone fin a este experimento nacionalista con el retorno a la dependencia de Washington y a la más feroz represión, especialmente contra los intelectuales.

El trabajo que aquí nos ocupa, *Historia y antología de la literatura boliviana* (2), integra y amplía los siguientes ensayos previamente publicados por Avila Echazú: *Resumen de la literatura boliviana* (La Paz, Editorial Gisbert, 1964), *Resumen y antología de la literatura boliviana* (La Paz, Editorial Gisbert, 1973) y *Literatura prehispánica y colonial de Bolivia* (La Paz, Editorial Gisbert, 1974).

La creación literaria es considerada por Avila Echazú como una toma de conciencia de la realidad y no como un simple reflejo de ésta. De aquí la importancia otorgada al fenómeno sociohistórico dentro del que se integra la literatura, según nos confiesa el autor de *Historia y antología de la literatura boliviana* en el prefacio: «Esta 'Historia', como tal pretende un objetivo central: presentar la creación literaria como parte de un proceso en el cual las diferentes obras responden, en primera instancia, a una determinada génesis —la primaria expresión social-estética o el diálogo que se lleva a cabo mediante las particularidades del lenguaje artístico—, y luego a una evolución —mediante el desarrollo de la singularidad expresiva de cada género artístico—, y finalmente a una transformación: la obra literaria como una realidad concreta independiente de la realidad que la viera nacer, por lo menos con objetivos diferentes, pero —sin embargo— jamás desgajada de la realidad histórica, porque los valores que proclama la literatura también son los valores que conformaron la superestructura de la época y la sociedad en donde nació.»

---

(2) Las citas con números en paréntesis corresponden a *Historia y antología de la literatura boliviana*, La Paz, Universidad Boliviana, 1978, 722 pp.

La parte histórica se compone de diez capítulos. En el primero se estudian los antecedentes de la cultura aymara, y entre los principales componentes de esta cultura se presta especial atención al ayllu, la organización consanguínea que reglamentaba el usufructo de la tierra cohesionando la distribución de los bienes materiales, la religión y la lengua. La poesía lírica quechua alcanza un gran apogeo por la musicalidad y plasticidad de la lengua. Desgraciadamente los testimonios conservados de esta lírica son mínimos por la «política de la anticultura llevada a cabo por los ignorantes conquistadores, incapaces de valorar esos testimonios, pese al celo recopilador y al afán documentario de los sacerdotes que pudieron rescatar lo poco de la lírica y la literatura en general de los quechuas conocida hasta hoy» [35]. Para la producción literaria quechua el autor nos remite al ya clásico estudio que sobre este tema hiciera Jesús Lara, autor que reivindica la importancia de los quipus como medio de escritura, así como el sistema pictográfico de este pueblo andino.

En el capítulo III («La cultura colonial, I») se afirma que la conquista hecha por un «puñado de audaces, ambiciosos, ignorantes y atemorizados soldados» [48] fue favorecida por la falta de iniciativa de la organización del inca, pueblo fatalista que regulaba su vida por estrictas normas mítico-religiosas. El testimonio de las maravillas descubiertas en forma de fantásticas descripciones se ajustaba a un ideal de belleza natural conformado por las lecturas y tradiciones medievales que caracterizaban la formación intelectual del cronista. El ensayista considera la cristianización del imperio incaico como una fase del proceso de colonización que trató de extirpar la raíz cultural del pueblo: «Si los sacerdotes demostraron tanta saña en destruir los vestigios artísticos y religiosos de los indios, lo hacían más por temor a las concomitancias de esas creaciones con un mundo odiado de antemano como encarnación del paganismo más repulsivo» [52]. En el capítulo IV se analiza la importancia que adquiere el castellano como elemento de colonización, a pesar de que las lenguas autóctonas —quechua y aymara— son respetadas en tanto en cuanto representan un valioso instrumento de penetración y colonización. Desde el punto de vista literario la supremacía del castellano es evidente, ya que «existía una sola clase productora y consumidora del arte en general y de la literatura en particular; particularidad esta que debe tenerse muy en cuenta para juzgar la literatura colonial» [69]. Avila Echazú estudia igualmente tres notas que caracterizan la producción literaria e historiográfica del período colonial: feudalismo conceptual, humanismo renacentista y culteranismo literario. En la labor pedagógica se destaca a los jesuitas, quienes, aunque servían al sistema social

del que dependían, dieron con la enseñanza del español: «el primer paso hacia la asimilación democrática a través de la instrucción impartida en sus colegios y conventos» [74].

La cultura colonial en el siglo XVIII (cap. V) es estudiada en relación con el ascenso económico-cultural de los criollos, ascenso al que contribuyeron los jesuitas. Estos con el establecimiento de las «misiones» iniciaron los brotes del nacionalismo boliviano. La hegemonía criollo-mestiza surgida en el XVII con el apogeo económico de Potosí se continúa en el XVIII y se refleja en la originalidad de las manifestaciones artísticas, así como en el auge de la actividad científica. Avila Echazú destaca la importancia de la Universidad San Francisco Xavier, especialmente por la defensa hecha en este centro de la supremacía de las leyes del pueblo sobre el rey. A esta revolucionaria doctrina se unieron las ideas reformistas de autores franceses e ingleses. La última parte de este capítulo se dedica a los cronistas e historiadores del siglo XVIII.

Bajo la República (cap. VI) se estudia el Romanticismo y el Posromanticismo El ascenso al poder de la burguesía criolla, convertida en oligarquía conservadora aliada a España, supone culturalmente la primacía del pensamiento antinacional. La producción cultural durante el período de emancipación es la poesía quechua escrita por autores anónimos o figuras como el indio Juan Wallparrimachi. La mentalidad criollo-burguesa, heredera del espíritu verbalista que dominaba la enseñanza en la Universidad de Charcas, junto al individualismo romántico y la abstracción especulativa de la realidad, conforman la mentalidad elitista de la clase rectora y su divorcio total de los problemas del pueblo. En este capítulo se analiza la historia, el ensayo y la novela, género en el que sobresale *Juan de la Rosa* (1909), de Nataniel Aguirre.

El capítulo VII, «El realismo y el modernismo», se inicia con la discusión del pensamiento rector del liberalismo, y en especial con la influencia ejercida por la prensa liberal, la cual colaboró a los intereses del superestado minero manteniendo a las masas en la más completa ignorancia. El control de los «barones del estaño» —Patiño, Hochschild y Aramayo: «llegó incluso hasta las mismas labores culturales, ya que periodistas, catedráticos, profesores y hombres de letras estaban a su servicio» [135]—. Dentro de la producción sociológica se analiza *El ayllu*, de Bautista Saavedra (1869-1939), y *Pueblo enfermo* (1909), de Alcides Arguedas, autores que justa o erróneamente contribuyen a despertar cierta preocupación por la búsqueda de lo nacional. En novela y poesía se alcanza un esplendor inusitado durante el liberalismo (1898-1920). *Raza de bronce* (1919), de A. Ar-

guedas, es una de las mejores muestras de la corriente indigenista, y en la obra de Jaime Mendoza existe igualmente un verdadero interés por formar una conciencia nacional. En cuanto a poesía, el modernismo boliviano —Jaimes Freyre, Gregorio Reynolds, etc.— representa el primer intento unificado por encontrar una solución a la falta de conciencia nacional mediante la valoración de las energías espirituales del país.

En el capítulo VIII, «La producción literaria contemporánea», se estudia la importancia de la «mística de la tierra», movimiento de la preguerra del Chaco que defiende la tesis de la importancia del factor telúrico en la formación de la nacionalidad. El confusionismo ideológico, un nacionalismo conservador y las creencias idealistas que suponen un rechazo del materialismo dialéctico son algunos de los rasgos que caracterizan el período que precede al conflicto chaqueño. Dentro de este nacionalismo idealista, no exento de cierta preocupación por el factor socioeconómico del indio, se sitúa la producción de Jaime Menoza (1874-1939) y Gustavo Alfonso Otero (1896-1958). El ensayo literario e histórico de la posguerra chaqueña cuenta con eminentes ensayistas, como Carlos Medinacelli, Carlos Montenegro y Jesús Lara, autor de uno de los mejores estudios sobre la literatura precolombina.

El capítulo IX, «La producción literaria contemporánea: la novela, la biografía y el cuento», se inicia con unas consideraciones sobre la influencia del naturalismo europeo sobre la novela indigenista después de la Guerra del Chaco. Este conflicto produce una gran cantidad de relatos generalmente de poca calidad, si exceptuamos *Sangre de mestizos* (1936), de Augusto Céspedes. Después de esta guerra existe una mayor preocupación por el aspecto formal, pero son escasas las novelas que consiguen superar el folklorismo y el aspecto puramente documental. La necesidad de la denuncia social, la falsa asimilación de las técnicas europeas y la precaria situación del escritor en Bolivia explican la crisis de este género. Avila Echazú destaca la producción de Adolfo Costa du Reis, Raúl Botelho Gosálvez y Fernando Ramírez Velarde.

El capítulo X se dedica a la poesía en la literatura contemporánea y, en especial, a la influencia que el Modernismo tuvo en los poetas bolivianos, quienes han ensayado distintas tendencias poéticas para expresar la crisis de conciencia del país. Los poetas agrupados bajo el «simbolismo modernista» no han logrado forjar una auténtica expresión lírica. Y en cuanto a la poesía social, sus cultivadores tampoco «han alcanzado a expresar toda la problemática del hombre contemporáneo» [197]. En la actual poesía boliviana se combinan, se-

gún Avila Echazú, lo social, lo auténticamente folklórico y la profundización conceptual en autores como Oscar Cerruto, y especialmente Jaime Sáenz, uno de los más altos valores de la poesía en América.

La producción literaria 1960-1972 (apéndice I) aparece bajo el signo de la politización de los intelectuales que participaron en la revolución de 1952. En el ensayo político sobresale la figura de Sergio Almaraz (1927-1968), en cuyos escritos *El poder y la caída* (1966) y *Réquiem para una República* (1969) se combina nacionalismo con la dialéctica humanista del marxismo. Dentro de esta tendencia habría que situar la labor ensayística de René Zabaleta Mercado y Guillermo Lora.

La incorporación de la técnica de la novela contemporánea junto al inevitable compromiso sociopolítico encuentran una adecuada plasmación en la novelística de Renato Prada. En el teatro existen pocas figuras, excepto la de Raúl Salmón, al que habría que añadir el nombre de Fernando Medina Ferrada. En la actual poesía boliviana existe una preocuoación por el aspecto formal (Roberto Echazú, Héctor Cossío, etcétera), así como por los condicionamientos histórico-sociales impuestos por la trágica situación de Bolivia. Esta última tendencia se ejemplifica en la obra de Pedro Shimose. Respecto a la crítica literaria es encomiable la labor que llevan a cabo desde las páginas de *Presencia Literaria* (La Paz) Juan Quirós, Oscar Rivera-Rodas, Soriano Badani, Castañón Barrientos, etc.

El resto de los apéndices están dedicados a la actividad cultural boliviana: II, «Obras sobre la literatura de autores nacionales»; III, «La literatura contemporánea»; IV, «Notas sobre el periodismo» V, «Notas sobre el cine nacional»; VI, «Nota sobre algunos libros referentes a la literatura boliviana de autores extranjeros»; VII, «Notas sobre la actividad editorial».

La segunda parte, «Antología», contiene una selección de la literatura boliviana desde sus orígenes a nuestros días. Cada período antologado va precedido de una breve y valiosa introducción.

Historia y antología de la literatura boliviana constituye un manual de consulta obligada no sólo para estudiantes (a quien va especialmente dirigido como texto oficial), sino también para los estudiosos de la literatura y la historia boliviana. Su importancia bibliográfica es evidente, ya que la última historia sobre literatura boliviana data de 1959, fecha de publicación de la *Literatura boliviana,* de Fernando Díez de Medina. En la bibliografía incluida al final creemos debería añadirse los siguientes ensayos, escritos por críticos bolivianos: Mariano Baptista Gumucio, *Bolivia escribe* (Cochabamba, Los Amigos del Libro, 1976) y *Narradores bolivianos* (Caracas, Monte Avila Editores,

1969); Augusto Céspedes, *Diccionario de literatura boliviana* (Washington, Unión Panamericana, 1958); Carlos Castañón Barrientos, *Sobre literatura* (La Paz, 1971), *El cuento modernista en Bolivia* (La Paz, 1973); Oscar Rivera-Rodas, *La nueva narrativa boliviana* (La Paz, Editorial Camarlingui, 1972); Jorge Siles Salinas, *La literatura boliviana de la Guerra del Chaco* (La Paz, Ediciones de la Universidad Católica, 1969), y Reinaldo Alcázar, *Paisaje y novela en Bolivia* (La Paz, Editorial Difusión, 1973).

El énfasis otorgado por Edgar Avila Echazú al factor histórico responde a una concepción marxista del fenómeno literario como producto social de un determinado momento histórico. El análisis del proceso intelectual de la alienada clase dirigente boliviana es necesario, según se desprende de la lectura de este ensayo, para una comprensión del fenómeno literario.—*JOSE ORTEGA (600 70th St. KENOSHA, Wisconsin 53140. USA).*

VARIABLES DEL ESPACIO Y ALEGORIA EN «EL SUEÑO» DE SANTILLANA

Al hablar del espacio y sus diversas menciones en textos medievales —y *El sueño*, del marqués de Santillana, es un ejemplo incitante por su precisión— conviene partir del juego oscilante entre dos formas básicas que tienen los personajes situados *in locis:* el estado y el tránsito. El estado debe entenderse como situación en inmovilidad, exactamente en el sentido que surge del siguiente texto de *La comedieta de Ponza:*

> «... *Dios Uno Eterno, qu'el grand mundo rige*
> *Y todas las cosas* estando *colige*» (1).

Ese doble juego —el *sic et non* propio de la Edad Media, según interpreta Otis Green— implica, además, una aproximación a los dos niveles (al menos) de la función alegórica: la representación y su significado ejemplar. En *El sueño* es visible un constante ir y venir (a veces *repetitio,* a veces *amplificatio*), desde los elementos concretos —vestidos, cosas, acciones, lugares— hacia su significado más univer-

(1) Santillana, Marqués de: *Poesías completas I,* ed. de Manuel Durán, Castalia. Madrid, año 1975. Los versos de *La comedieta de Ponza* son el 862 y el 863; el subrayado es nuestro. De ahora en adelante, nos limitaremos a citar el número de los versos, a continuación del texto, entre paréntesis.

sal y ejemplar. Debe agregarse también la irregular aunque no excepcional intervención del marqués, autor para reforzar la verosimilitud de la obra, estableciendo el deslinde entre lo que es ficción y lo que no lo es, la insistencia en la necesidad de un «decir non ynfintoso», «siguiendo liñas rretas» y evitando las oblicuas y las dilaciones, como lo afirma en el *Infierno de los enamorados* (vv. 23-24).

El justo medio que enlaza la visión con la abstracción encierra, por un lado, el deseo de «pintar» eficazmente las circunstancias del mundo, y por otro, la urgencia de la función didáctica. No es azaroso, en este sentido, el debate entre el corazón y el seso a propósito del valor premonitorio o no, del sueño y la fantasía: otro modo de fijar límites (o anularlos) entre el hecho soñado y el vivido. Viene al caso destacar la tradición de este tema, claramente desarrollado en una obra como la *Vida de Santo Domingo de Silos*, de Gonzalo de Berceo, cuando el autor releva las facultades de videncia y profecía en el santo, enfatizadas a veces por la duda de sus iguales o contemporáneos. En el marqués de Santillana la dualidad es tal vez mayor, ya que la verosimilitud de lo contado no impide aclaraciones como

> *«Ca non es flama quemante,*
> *como quier que vos paresca,*
> *esta que vedes delante,*
> *nin ardor que vos enpesca.»*
> *(vv. 361-364,* Infierno).

En el *Sueño* la mutación del espacio es el eje alrededor del cual se organiza el proceso, fijado por los astros, que conduce a la batalla con el Amor y sus mesnadas, y culmina con la victoria de éste. La prueba está en los diferentes nombres con los que se alude a los dos términos de aquella mutación: lecho (v. 41) - «ciudad *de la tranquilidad*» (vv. 217-220), el sueño que es al mismo tiempo el hecho generador de la transfiguración del espacio y fin al que se tiende «forzado» o «robado»:

> *«e fuyo a la crueldad*
> *de un sueño que me conquiere,*
> *e me combate, e / me / fiere*
> *syn punto d'umanidad».*
> *(vv. 221-224).*

paralelamente, el «vergel», espacio inicial del sueño, versión del paisaje ideal (incompleto *locus amoenus,* si nos regimos por lo normativo del tópico), se transforma en un ámbito infernal, luctuoso, con predominio del color negro. Fiel a la ajustada oscilación entre lo ale-

górico (el *estado* del proceso) y lo estrictamente narrativo (el *tránsito* en el proceso), esa transformación del vergel actuaría como molde o ilustración —vigorosamente plástica— del resto del poema.

Las mutaciones de la naturaleza se operan en su doble significación literal y moral. Desde el punto de vista de la atmósfera que se quiere transmitir, la claridad es asociada con la felicidad, la ausencia de lucha, la sombra como signo de reposo («árboles sonbrosos», vv. 89-90), frente a la sombra como indicio de la fugacidad del placer («e'la tal felicidad / como sombra se pasó», vv. 79-80), y como ampliación semántica de la oscuridad «nubosa», las «nieblas de grajas», frente al aire en guerra, al envejecimiento de la naturaleza unido con el espanto: los árboles que se vuelven «troncos fieros, ñudosos» (v. 92). El espacio así trastornado se manifiesta también por la discordancia en términos musicales: el harpa se transforma en «sierpe»; las aves, en «aspios poçoñosos»; los «cantos melodiosos» son ahora «clamores».

La alteración del espacio, de acuerdo a la concepción medieval, obedece a una ruptura con la armonía implícita en el orden divino. Alterar, es decir, convertir en *otro*, distanciar al hombre de sí mismo y, por tanto, de Dios: esa es la base del pecado. Por otra parte, el trastorno del espacio responde también a un impulso ejemplarizador cuyo desarrollo, con ligeras variaciones, se explica por la vigencia del *Apocalipsis* bíblico. En Santillana coexisten los dos sentidos en la alteración o pérdida de sí mismo: en el *Infierno*, la Fortuna «me levó, como rrobado, / fuera de mi poderío» (vv. 5-6), hecho que concluirá en el reconocimiento de la verdad; en el *Triunfete de amor*, en cambio, cuando el autor afirma «de mí non sope nada» (v. 156), alude al desfallecimiento por las heridas de amor.

En las *Coplas de Mingo Revulgo*, cuya crítica va dirigida al rey Enrique IV, los vicios en los actos de gobierno se expresan mediante imágenes de trastorno del espacio:

> «*Las cibdades son tornadas*
> *rastros e degolladeros,*
> *los caminos e senderos*
> *en despojos a manadas*» (2).

Complementariamente, este fenómeno de la mutación de un espacio armónico en otro luctuoso y en guerra está íntimamente ligado a la consideración de la Fortuna, diosa que revela la vanidad de las cosas mundanas, no otra cosa que *diversiones* del origen y, por tanto,

---

(2) En *Coplas satíricas y dramáticas de la Edad Media*, Alianza, Madrid, 1968, p. 36.

del fin —Dios—, al que todo hombre debe tender. La Fortuna, que lleva «como rrobado» al marqués, aparece retratada, por ejemplo, en la obra de un contemporáneo suyo: Gómez Manrique, autor de las *Coplas para Diego Arias de Avila.* La copla final, «comparación», dice:

«E nin fundes tu morada
sobre tan feble cimiento,
mas elige con gran tiento
otro firme fundamento
de más eterna durada;
qu'este mundo falaguero
es syn dubda,
pero más presto se muda
que febrero» (3).

Pero más allá de circunstanciaciones tan precisas como las de *El sueño* —los desvaríos que Amor ocasiona y, en consecuencia, la ejemplaridad del fuego infernal, la guerra y el duelo de sí mismo—, el tópico del espacio trastornado toma como punto de partida la consideración del mundo como un inmenso campo de batalla. En la primera estrofa del *Sueño*, Iñigo López de Mendoza convoca a la humanidad en general para que escuche —repetida la forma imperativa «oigan» en *geminatio* y anáfora— «este triste canto / de las batallas campales». Con ello sitúa la escena en el espacio fundamental, valiéndose de un plural que generaliza y acentúa el carácter universal del sujeto (objeto) del imperativo: «los mortales».

En una de las respuestas del marqués a Juan de Mena queda explícita la definición del mundo como campo de batalla y su extinción o correspondencia: la guerra que acontece en el interior de cada hombre:

«La guerra que fallo. espeçial amigo,
Al ome terrible é muy mas estrecha
Es de sí mesmo, pues non se desecha
Por armas á tiempo, é yo asy lo digo.
De la qual pelea Adam fué el origo;
Mas lo que conviene á la tal conquista
Es el franco arbitrio, segunt el Psalmista,
Pues de grande puerta nos fiço postigo.»
(vv. 73-80).

Si el pecado de Adán es el origen de la guerra, y la guerra en el hombre es su propio *desafuero,* el amor es pre-texto. ¿O quizá es la acción humana esencial que origina el sentimiento de lo diverso, o

(3) *Idem. ant.,* pp. 90-91.

sea del combate? ¿Y en qué medida el amor no es la puesta a prueba del hombre y su *milicia* en la tierra, entendiendo por milicia el someterse a la *batalla* cuyo fin último, ideal, es el triunfo del «franco arbitrio» o libre albedrío?

Por lo dicho, las acciones y su acontecimiento en determinados espacios obedecen a una proyección de lo que en realidad acontece en el interior del ser humano, cuyo cerebro, según Bruneto Latino y otros pensadores medievales, está dividido en tres compartimientos o *celdas:* la de la sensación y el intelecto, la de la razón y la de la memoria. A esta última se refiere Santillana en *La comedieta de Ponza:* «Diré lo que priso mi vltima çela» (v. 23).

Cuando el poeta afirma, a través de una pregunta retórica (vv. 9-10), la invalidez de su esfuerzo frente a «divino poderío», concluye con una imagen que tiene varios significados:

> *«Desque la flama es estensa*
> *e çircunda los (s)entidos,*
> *sus remedios son gemidos,*
> *cuyta e dolor ynmensa.»*
> *(vv. 13-16).*

Por un lado, el verbo *circundar* conlleva la existencia de un espacio: el del asedio o cerco de los sentidos, explicado en otros textos de Santillana como turbación, dificultad para discernir, disociación —en este caso— entre los dictados de su «triste ventura» (Fortuna) y los del libre albedrío, cuyo uso es recomendado por Tiresias y se revela ineficaz, al ser vencidas las huestes de Diana, diosa de la Castidad, por las de Amor. La *extensión* de la llama es también un adjetivo propio del espacio, así como connotación del poder del amor. En el *Infierno de los enamorados,* en el momento en que aparece el puerco «por el boscaje» (vv. 95-96), se amplifica la imagen de la llama al describir el poder turbador de sus ojos, recurriendo a una *similitudo* que insiste en la extensión —dello que se «embía» o arroja— en el espacio:

> *«... como la flama ardiente*
> *en sus çentellas embia*
> en torno, *de continente*
> *de sus ojos paresçia*
> *que los rayos* (desparcía)
> *a do quier que rreguardava*
> *e fuertemente* turbava
> *a qualquier que lo seguia.»*
> *(vv. 121-128).*

Nueva *amplificatio* en el *Infierno de los enamorados:* la llama que no quema, pero ejemplariza, ya citada, se enlaza después con el fuego que *cerca* el castillo adonde llegan el Marqués e Hipólito una vez comenzado el «camino peligroso»:

> *«Al qual / castillo / un fuego çercava*
> *en torno como fossado,*
> *que por bien que remirava*
> *de qual guisa era labrado,*
> *el fumo desordenado*
> *del todo me reg(i)stia*
> *así que non disçernía*
> *cosa de lo fabricado.»*
> *(vv. 337-344).*

De la extensión de la llama que es cerco, «fossado» —no quemante—, es posible ascender conceptualmente al desenlace del *Sueño,* cuando el poeta aparece situado «en el campo amortecido», aprisionado por el pensamiento de amor «en grandísimas cadenas» (vv. 571 y 578). El tópico del «siervo libre de amor», que dará título a la novela sentimental de Juan Rodríguez del Padrón, se halla al asociar ese desenlace del *Sueño* con el momento que precede al debate entre el seso y el corazón:

> *«Mi coraçon sospechoso*
> *terresçió d'aquella fama*
> *e bien como bulle f(l)ama*
> *con el encendio fogoso,*
> *andava todo quexoso,*
> *por surtir de la clausura,*
> *do lo puso por mesura*
> *la mano del Poderoso.»*
> *(vv. 113-120).*

La disociación implícita en el título al que aludimos es visible en la obra del marqués de Santillana, al confrontar sus afirmaciones sobre el sentirse robado, privado de voluntad, con la actitud del corazón a quien el seso recrimina porque destruye su *morada* (v. 127). Los diversos lugares por los que transita el sujeto del poema coinciden en su intención alegórica; pero a veces *extienden* el conflicto interior del personaje, tomando ámbitos propios del mundo circundante (la naturaleza), otras delimitan las celdas o «moradas» que constituyen al hombre como compuesto de razón y sentidos, a través del íntimo desacuerdo que los vincula. En este último aspecto debe ubicarse,

además, el valor del *sueño,* lugar en el que el poeta se ve —recurso básico de la enunciación alegórica, deslinde entre lo que existe y lo que es visto—, y, por otra parte, el sueño como entidad colocada en un ámbito específico: las «*manidas*», de donde «*se desvía e fuye*» (vv. 107-108), y, por tanto, comienza a tener existencia *visible,* con lo que el autor se sitúa en él como actor y/o observador.

Variante del género del debate, cuyo antecedente más claro sería la *Disputa del alma y el cuerpo* (o su otra versión, la *Revelación de un ermitaño*), el diálogo entre seso y corazón se asienta sobre el cometido esencial de definir los alcances premonitorios del sueño, es deçir, de cómo la «fantasía» anuncia «lo que por derecha vía / avino en muchos lugares» (vv. 150-152). Por otra parte, es síntesis del conflicto del personaje, de sus dudas sobre el camino a elegir. Extensión o proyección que le permite a Santillana, «*como nave cuando çía*» (v. 172), volver atrás y mantener viva la duda, en un proceso oscilante que explica por qué la estrofa siguiente (vv. 177-184) introduce la decisión:

> «*Así me partí forçado*
> *syn otro detenimiento*»,

decisión ligada al dolor incesante y a la ausencia de reposo (movimiento-combate continuo) y, finalmente, en la estrofa XXIV, a la *Indecibilitas* que enfatiza —con la síntesis que ella misma conlleva— los riesgos, la internación en lo desconocido del espacio:

> «*¿Cuál o quién espresar(í)a*
> *quales fueron mis jornadas*
> *por selvas ynusitadas*
> *e tierras, que non sabía?*»
> *(vv. 185-188).*

La insciencia referida al espacio recorrido, como en este ejemplo, se relaciona con el juego dual que se establece en el *Infierno de los enamorados* entre el «non sabía de mí» (vv. 53-54) y el «yo mismo non sabía / quál camino siguiría / de menos contrastamientos» (versos 62-64). Construcción que vincula simétricamente el «de mí» con «quál camino», complementos ambos del mismo verbo: esto reitera el lazo íntimo entre la propia interioridad y su extensión en el espacio.

¿Cuál es el punto de destino, la *dirección* y, por tanto, el fin último de la *itineratio* del poeta-amador, sometido a las pruebas de la razón, a las «contrariedades» de su inclinación amorosa? Es sabido

que el *quo* latino —complemento de lugar «a o hacia donde»— lleva en general implícita una idea de finalidad. Desde la *Odisea,* de Homero, al menos en el ámbito de la literatura occidental, el motivo del viaje está ligado, indisolublemente, a la idea de transformación y tendencia hacia un fin: el propio destino o, como sucede más claramente en la figura de Eneas, el destino de una nación o imperio.

La fabulación mítica otorga al viaje, por sus connotaciones de movimiento, travesía por lugares diversos, interacción entre ellos y el protagonista itinerante, la cualidad de ser un signo de la vida humana. Situándonos precisamente en la Edad Media, el motivo se ajusta y adquiere rasgos distintivos según el género en cuestión, determinado en gran medida por la función social de la actividad de quien viaja. Fuera de este trabajo está la detallada nómina de las diferentes elaboraciones del motivo, al que podemos calificar como *mito* si lo entendemos por su facultad de estimular enfoques y sentidos varios. Pero basten algunos ejemplos. San Agustín, en *De Ciuitate Dei,* introduce y desarrolla el tema de las dos ciudades, cada una de las cuales representa, respectivamente, el ámbito divino frente al demoníaco, lo espiritual frente a lo material, el alma frente al cuerpo. En las *Confesiones* propone la interiorización como medio de conocimiento del ser humano y, por tanto, como medio de discernir el bien del mal, avanzando hacia una solución de las contradicciones inherentes a la búsqueda de lo verdadero. Cerca está Aurelio Prudencio y su *Psychomachia* o lucha entre las virtudes y los vicios, otro lejano antecedente de la disputa del alma y el cuerpo.

Resulta ilustrativa la consulta del libro de Howard R. Patch *El otro mundo en la literatura medieval,* porque ha reunido abundantes leyendas y «visiones» que manifiestan la importancia del «viaje interior» en las vidas de santos. Así, por ejemplo, en la *Visión de Fursa* la denigración del propio cuerpo a través de sucesivos «vuelos» del alma se expresa de la siguiente manera: «Al regresar a la carne, Fursa lleva la *cicatriz* de esta experiencia» (alude a la quemadura con el fuego del infierno) (4). Este rasgo es por demás interesante para señalar la coincidencia de intención con el *Infierno de los enamorados,* pero a la vez la diferencia de tratamiento. Probablemente por razones de una mayor elaboración estética —y con el ejemplo más inmediato de Dante—, Santillana haya preferido efectuar el deslinde entre el terreno de la ficción (lo «visto») y su distancia frente a la misma, lo que explica la imagen ya mencionada de la llama que no quema. Su función es, en este caso, de aviso o advertencia. Por otra parte, la

---

(4) Patch, Howard R.: *Op. cit.,* p. 108.

diferencia estriba también en el modelo de vida, diferencia debida a dos funciones o estamentos de la sociedad medieval: el de los oradores (en la *Visión de Fursa*), el de los defensores (en Santillana).

Para terminar con esta rápida ejemplificación sobre los sentidos del viaje, merece la pena comparar la elaboración presente en la novela de caballería (sin dejar de lado el tránsito de lo épico-heroico a lo caballeresco) y los matices que aportan ciertos testimonios de la lírica popular y la novela sentimental. Juan Rodríguez del Padrón lleva hasta las últimas consecuencias la complejidad de la estructura y el pensamiento alegóricos a partir de un esquema tripartito que vincula tiempo, espacio, naturaleza, partes del hombre y «pensamientos» a ellos referidos:

> *a)* «tiempo que bien amó y fue amado; figurado por el verde arrayhan, plantado en la *espaçiosa vía* que dizen de bien amar, por do siguió el *coraçon* en el tiempo que bien amava»;
>
> *b)* «tiempo que bien amó y fue desamado; figurado por el árbor de parayso, plantado en la *deçiente vía* que es la desesperaçión, por do quisiera seguir el desesperante *libre aluedrío»;* y
>
> *c)* «tiempo que no amó ni fue amado; figurado por la verde oliua, plantada en la muy agra y angosta senda, que el siervo *entendimiento* bien quisiera seguir, por donde siguió, después de libre, en compañía de la discreçión» (5).

El esquema en Santillana es más simple: conflicto entre corazón y seso o entendimiento. Siguiendo las palabras de Tiresias en el *Sueño,* sólo existe un recurso para «anular el señorío» de la fortuna o el «curso» de las estrellas: el libre albedrío. Pese a los consejos de Tiresias y a la consulta a la diosa Diana, el poeta no puede evitar la guerra con Amor y su prisión final. La correspondencia por oposición con el *Infierno de los enamorados* consiste en revestir el «curso fadado» y, en consecuencia, librarse de la cárcel y las penalidades de amor.

Situémonos de nuevo, entonces, en el valor del camino en el *Sueño.* Los límites son el *unde* (origen, lugar «de donde»), y en el extremo opuesto, el *quo* identificado con la idea de *télos* o fin. El poeta se manifiesta «setibundo de alcançar / el vero significado / del sueño, que fatigado / me pusiera en tal pensar» (vv. 237-240). En este texto el autor enuncia el fin deseado: descubrir la verdad de lo soñado. Dada la presencia de Tiresias, tal descubrimiento sólo puede ser entendido como desciframiento. Por otro lado, el sueño es presentado

---

(5) Rodríguez del Padrón, Juan: *Siervo libre de amor,* ed. de Antonio Prieto, Castalia, Madrid, 1976, pp. 65-66.

en *su carácter de agente de las contrariedades del poeta: además* de las acciones enumeradas en la estrofa XXVIII («me conquiere, / e me combate, e [me] fiere»), además de ser «cruel», el sueño *fatiga* al *poner* al autor-personaje «en tal pensar». Circunstancia de lugar esta última que se reitera —amplificándose, convertida la acción sustantiva del infinitivo en abstracción personificada—, cuando, al finalizar el poema, el poeta se describe «en campo amortecido» y «a *pensamiento* entregado» (v. 576). El espacio del pensar, connotación del conflicto interior y de las dudas que en parte serán des-veladas por Tiresias, se transfigura, en última instancia, en el espacio que conforman el Pensamiento como carcelero y el vencido en la batalla de Amor, en prisión, cuitado. Lo que antes era búsqueda (sed), posibilidad de uso del libre albedrío, es ahora cautiverio, *padecimiento* (v. 579), registro de un «fado» inexorable. Se trata, en otras palabras, de la clausura —aunque transitoria, si pensamos en la continuidad que desarrolla el *Infierno*— del camino, sinónimo de vida, pues

«...padezco tales penas
que ya no vivo, cuytado.»
(vv. 579-580).

En el rico juego de los opuestos es viable la asociación entre la «clausura» o morada del corazón, donde fue colocado por mesura divina, y el encierro final en la cárcel de amor, resultado de la desmesura del sentimiento y, en definitiva, del desacuerdo con el orden y las leyes de la naturaleza. Con esto, implícitamente, se sienta doctrina sobre la legitimidad (o su contrario) de los espacios que el hombre recorre y, al mismo tiempo, sobre las relaciones de armonía o desarmonía entre las diversas partes, «celdas» o moradas que lo constituyen internamente.

En el recorrido que propone el poema hay una relación ajustada entre los dos encuentros —con Tiresias y con Diana— y la batalla final. Detrás de la acotación temporal precisa, «en el octavo día», se esconde la necesidad constante de universalizar: una semana es un ciclo de tiempo equiparable, como tal, al período empleado en la creación del mundo. Un ciclo augura el inicio de otro, que, en el poema, está enmarcado por los «clarores» del alba y, de inmediato, la presencia de Tiresias. El otro término del encuentro, el propio poeta, aparece caracterizado como caballero: «*cavalgando* por un monte» (v. 190), elemento del paisaje que se repite al describir la llegada del adivino (v. 201).

Simétricamente el encuentro con Diana y su paisaje tópico, se delimita así:

> *«cavalgando por un prado*
> *(pinto) de la primavera,*
> *d'una plaziente ribera*
> *en torno todo cercado,*
> *vi fermosa montería...»*
> *(vv. 285-289).*

Los elementos del paisaje (otra variante del *locus amoenus*) son más abundantes en la caracterización de Diana que en la de Tiresias: «montes elevados», «fermosos buscajes» y amplificaciones como «floresta», «calles fermosas» cubiertas de flores. Y un detalle fundamental: la conmoción del espacio natural: las vírgenes de Diana, en cacería, «los Alpes atronavan / con la su grand bozería» (vv. 291-292), y además, «... heco respondía / a sus discordantes vozes» (vv. 293-294).

Esta descripción, en la que debe situarse también el valor de la luz y la consideración de la belleza como emanación:

> *«Pero después la pureza*
> *de la su fulgente cara (de Diana)*
> *demostróseme tan clara*
> *como* fuente *de belleza.»*
> *(vv. 353-356).*

es asociable a las referencias iniciales al vergel con el que comienza el sueño del poeta, en «un día claro, lumbroso». El paralelo es posible no sólo por las coincidencias fundadas en el tópico del paraje ideal, sino también porque, simétricamente, se corresponde el trastorno del espacio idílico con el contraste entre la imagen feliz y armónica de Diana con sus vírgenes y el comienzo de la batalla.

La fusión de la diosa con el espacio que le es propia se revela en el modo como el poeta expresa el primer momento de la aproximación a Diana: es conducido por una ninfa, «por la floresta / do era la muy honesta / virgen, *su monte ordenando*» (vv. 330-332). Ese *orden* es una excelente síntesis del acuerdo entre la diosa, el ámbito natural, el de su actividad (la caza). Por otra parte, ha de destacarse la manera en que el poeta diferencia situaciones a través de derivaciones léxicas del término «ordenar». Al iniciarse el combate:

> *«Las enseñas demostradas,*
> *se movieron las planetas*
> *en* ordenanças *discretas*
> *e batallas* ordenadas».
> *(vv. 449-452).*

En el tratamiento del espacio, la atmósfera de los preparativos de la guerra no está demasiado distante de la creada alrededor de Diana y sus ninfas; del mismo modo tampoco lo está de los elementos configuradores de la atmósfera del vergel. Los efectos auditivos (cantos de las aves, vocerío y su resonancia, instrumentos musicales guerreros) o los elementos de la naturaleza («collados / e llanos de la montaña», vv. 433-434, en la ambientación del combate), responden a un esquema casi mecánico en la composición de situaciones. Pero lo que atenúa el esquematismo básico es la precisión en el uso de ciertos términos apoyados a veces en un aprovechamiento poético de las posibilidades de la etimología.

Esto, claro está, tiene relevancia en el plano de la teoría estética implícita en los aciertos de Santillana. Decir, por ejemplo, cuando el poeta se va acercando a Diana,

«se fue la themor de mi,
mayormente desque vi
lo que (vo) metrificando»
(vv. 342-344).

responde, como ya hemos dicho, a la necesidad de hacer notar que la materia de la que se habla es motivo de *elocutio* (expresión). Además, en el uso de la frase verbal durativa «vo metrificando» y en el mismo sentido del verbo se transmite la existencia de una *dispositio* o especial ordenación de la materia poética.

Desde este punto de vista es posible encontrar en Santillana la *intención* (no necesariamente consciente) de que el lector aborde diversos niveles de la realidad como confluentes en una operación poética que es, en buena medida y en el sentido más creador del término, arte retórica. Así, en consecuencia, una línea común vincula el orden métrico (mostrado en dos ocasiones como *loci:* «en esta parte», v. 154, y «en el trágico tratado», v. 430) con la manera en que Diana ordena su «monte», y la disposición de las «escuadras bien regladas», en perfecto acorde con el orden «discreto» de «las planetas», ya que, como sabemos, no siempre es posible *mudar* lo que los astros determinan en la vida y las acciones de los hombres.

La importancia concedida por Santillana al espacio y a las leyes que rigen su adecuación armónica a hombres y dioses —hecho fundante asimismo de la invención alegórica—, la cuidadosa *amplificatio* del lugar que se anuncia en la primera estrofa del poema: el campo de batalla; la determinación del espacio interior y su presencia, *extensa,* en la naturaleza; estos aspectos, entre otros, convierten al

Sueño en un incitante punto de partida de futuros análisis. Por un lado, para ahondar los vínculos con el resto de las obras de don Iñigo López de Mendoza; por otro, para que la visión del espacio se enriquezca con el abordaje analítico de los objetos, los animales y las acciones que en él *suceden.*

Para terminar, los extremos del camino *(unde - quo)*, el proceso mismo de la *itineratio* o peregrinación por el mundo, deben entenderse como desarrollos o especificaciones de la metáfora esencial: la vida como pasaje o breve tránsito entre el nacimiento y la muerte. Esta verdad, no por elemental menos rica en variables, es inserta por Santillana cuando se refiere a Tiresias:

> *«del qual su barva e cabello*
> *eran manifiesto sello*
> *en hedat ser declinante*
> *a la senectud bolante,*
> *que a la noche postrimera*
> *nos trahe por la carrera*
> *de trabajos abundante»*
> *(vv. 194-200).*

La mezcla de alusiones temporales y espaciales nos sirve de pretexto para interpretar, en el *Infierno de los enamorados*, la coincidencia sintáctica y matización semántica de los versos 69 y 89: «así prise mi jornada» y «así prise mi camino». Día y camino pueden fundirse entonces en una única metáfora. Según me ha observado Rafael Lopesa, en las *Coplas* de Jorge Manrique coexisten la idea de *jornada* de la vida terrenal y la de camino. El hecho de *prender* el día (el ciclo que se reinicia) o la carrera trabajosa es, en suma, un acto probable del libre albedrío. Claro que, recobrando inquietudes medievales, citando ahora las palabras de Juan Rodríguez del Padrón, ¿cómo evitar el «daño» que «fazes de ty en trocar la libertat que en tu nacimiento te dio naturaleza»? (6).—*MARIO MERLINO (Plaza de España, 9, 3.º Izquierda, MADRID-13).*

---

(6) Rodríguez del Padrón, Juan: *Op. cit.*, pp. 69-70.

Sección bibliográfica

GARCIA CARCEL, R.: *Herejía y sociedad en el siglo XVI. La Inquisición en Valencia (1530-1609).* Barcelona, Edic. Península, 1980; 348 pp.

En el breve espacio de un año han aparecido tres importantes libros dedicados a temas religiosos especialmente relacionados con nuestro siglo XVI: *L'Inquisition espagnole* (1979), de Bennassar; la traducción castellana de *Juan de Valdés y los orígenes de la reforma en España e Italia* (1979), de José C. Nieto, y *Herejía y sociedad en el siglo XVI. La Inquisición en Valencia (1530-1609),* de Ricardo García Cárcel (enero 1980). Si a este hecho unimos la serie de trabajos de los más caracterizados investigadores (Bataillon, Tellechea, G. Novalín, Márquez, M. Andrés, A. Selke, García Oro, Azcona, Sala Balust, Huerga, Llorca...), publicados en la última década, y la inminente aparición de volumen correspondiente de la *Historia de la Iglesia en España,* podemos asegurar, sin temor alguno, que los problemas religiosos que convulsionaron el XVI hispano continúan apasionando a los historiadores.

He especificado los libros de Bennassar, Nieto y García Cárcel porque, además de aparecer al público español en el espacio de un año, suponen tres métodos distintos de acercamiento a la religiosidad hispana del Siglo de Oro. La obra de Bennassar, más que un trabajo de investigación original y primaria (aunque especialmente los trabajos de Dedieu demuestran un profundo conocimiento de archivo), es un programa magistralmente expuesto, de una visión sintética abarcando los múltiples aspectos de la actividad inquisitorial respecto a la cultura, poder político, relaciones con Roma, sexualidad, discriminaciones raciales...

Muy diferente es el método de José C. Nieto. Se trata fundamentalmente de la tesis doctoral presentada en el Seminario Teológico de Princeton y constituye un estudio en profundidad sobre el pensamiento religioso del siempre complejo y apasionante Juan de Valdés. A Nieto le interesan preferentemente los matices teológicos del hu-

manista conquense y no duda en penetrar en su sustrato metodológico tanto literario como de hermenéutica bíblica. Pero al buscar en la más profunda espiritualidad de Valdés, Nieto acaba facilitándonos un mayor conocimiento de la personalidad de Ruiz de Alcaraz y, en consecuencia, de los alumbrados, especialmente del grupo de los dejados. Y lo que es más, a través de la obra, pueden discernirse una serie de problemas —afines a las preocupaciones religiosas luteranas— surgidos entre nuestros alumbrados al margen y sin el menor conocimiento del monje teutón y que, formulados por Juan de Valdés, facilitaron el acceso de muchos italianos de su círculo napolitano a las corrientes protestantes.

García Cárcel sigue un camino distinto de Nieto, pero también de Bennassar. El mismo título, *Herejía y sociedad,* demuestra una idea claramente definida. Al autor no le interesan directamente las divergencias religiosas, sino sus implicaciones sociales, es decir, las herejías en cuanto son reprimidas por la Inquisición. No pretende, por tanto, una profundización en el conocimiento del pensamiento religioso de la época. Le bastan las ideas básicas para dedicar su interés a *la actitud del Santo Oficio. Ahora bien, su trabajo es muy distinto* de *L'Inquisition espagnole,* de Bennassar. García Cárcel limita su campo geográfica y cronológicamente al centrar su estudio al antiguo reino de Valencia de 1530 a 1609. El profundo conocimiento directo e inmediato, que demuestra el autor de las fuentes (sea éste el primero y sincero elogio), la riqueza de datos que aporta y la cantidad de problemas que plantea, bien merecen unas palabras.

El libro de García Cárcel está dividido en tres partes: la trayectoria histórica del Santo Oficio en Valencia, el método inquisitorial y la base paciente de la Inquisición.

La primera parte es, sin duda, la más importante, la más compleja, la que más problemas presenta y, aunque sea la que más defectos ofrece. es con mucho la más meritoria y apasionante. Hay que reconocer, desde el primer momento, la dificultad de la empresa. Porque mientras la inquisición castellana ha centrado el interés de muchos y grandes historiadores, carecemos de estudios serios y documentados sobre la inquisición valenciana anteriores a la obra de García Cárcel. (Esta afirmación no intenta desmerecer los trabajos centrados en temas muy concretos de Ardit, Jordi Ventura o Riera i Sans.) Tenemos, además, un conocimiento bastante imperfecto de las corrientes de espiritualidad valenciana a lo largo del siglo. Se nota que Bataillon puso especial interés en el XVI castellano, que además ha tenido investigadores de fuste: Beltrán de Heredia, E. Asensio, Sala Balust, Groult..., por citar un pequeño número de ellos. De ahí

que las dificultades a superar por el autor hayan sido grandes y constituye un mérito indiscutible el intento de esquema cronológico dentro de las múltiples y no siempre uniformes fases de la actividad inquisitorial valenciana. Quisiera, no obstante, señalar una serie de preguntas que la lectura de esta primera parte suscita en el historiador interesado.

Habla el autor del viraje europeo, que centra en 1555, con el pontificado de Paulo IV. Cierto que el viraje en España puede colocarse entre 1550 y 1560. Pero es menester observar antecedentes en Europa con anterioridad a estas fechas. Habría que recordar, en este sentido, las crisis de la década de los años treinta, sin afán de ser exhaustivos: muerte de Erasmo y persecución de los erasmistas, ajusticiamiento de Tomás Moro, la represión de los «placards» por Francisco I, la fundación del Santo Oficio en Roma, el fracaso de las conversaciones religiosas de Augsburgo y Ratisbona... Y, sin salir de España, las persecuciones inquisitoriales centradas en alumbrados, erasmistas y luteranos, ¿no implicaban un cambio de actitud generalizada? Pues bien, ¿se da un cambio semejante en Valencia, o nos quedamos con la idea general del capítulo titulado «La indefinición inquisitorial (1530-1547)»? Porque el autor señala con precisión, basado en las obras de Redondo, el proceso de introducción del luteranismo, y no deja de referirse a la actividad del Santo Oficio y la huella indeleble de Fernando Valdés, futuro inquisidor general (por esas fechas era uno de los miembros de la Suprema) al visitar Valencia. De hecho, aunque a partir de mediados de siglo se agudiza la presión luterana en la península, el autor aporta bastantes datos —entre ellos el caso de Miguel Mezquita (1536)— que demuestran claros antecedentes del viraje especialmente visible en los años centrales del inquisidor Valdés.

García Cárcel habla del episcopalismo de santo Tomás de Villanueva respecto a la Inquisición. Por otra parte es bien sabido que los obispos españoles defendieron en Trento la jurisdicción episcopal de derecho divino. ¿Existe conexión entre las dos manifestaciones de episcopalismo? ¿La postura de resistencia al Santo Oficio de santo Tomás de Villanueva se debe a rescoldo erasmiano (recuérdese que había sido profesor de Alcalá en los años de predominio del pensamiento de Erasmo), tiene relación con la actitud de los obispos españoles en el Concilio o se trata de un caso individual? Lo importante sería distinguir una corriente episcopalista, más o menos consciente, pero basada en presupuestos doctrinales que oponer al poderío de Roma y a la prepotencia inquisitorial. Son problemas —y podrían multiplicarse— suscitados por la lectura del libro, mérito del autor que resultaría injusto negar o disminuir.

No obstante, también existen deficiencias que conviene precisar. Imprecisiones de concepto en primer lugar. El autor afirma que Valdés supone un anticipo de Trento. Resulta, sin embargo, que el Concilio hundió la persona y condenó la actividad inquisitorial de Valdés, especialmente en el caso Carranza. Esa aparente contradicción, en gran parte aparente, requiere mayores precisiones que no resulta fácil encontrar en el libro.

Quizá la raíz esté en el absolutismo de sus afirmaciones. Y como muestra transcribo la siguiente frase: «El caldesianismo, es decir la servidumbre política de la Iglesia, el funcionariado eclesiástico, la "constantinización" de la Iglesia por el Estado...» Una atenta lectura de la frase me exime de cualquier comentario. Pero identificar la actitud del Inquisidor Valdés con la «constantinización» de la Iglesia y, más todavía, con el funcionariado eclesiástico, entraña muchas imprecisiones. Esa tendencia a los absolutismos lleva al autor a la creación de conceptos de alcances muy imprecisos, como el de «riberismo» aplicado a la actividad de san Juan de Ribera como arzobispo de Valencia. Creo que el patriarca Ribera no mantuvo, a lo largo de los cuarenta y dos años de su pontificado valenciano, una actitud uniforme y lineal, y resultaría muy difícil determinar cuál de las distintas posturas constituye el «riberismo».

Esas advertencias no pueden disminuir otros méritos sobresalientes del libro de García Cárcel. Entre ellos hay que incluir las diferencias, claramente demostradas, dentro de la Contrarreforma, tanto entre Roma y Madrid, como entre papa y obispos, con el regalismo de los Austrias interpuesto muchas veces a través de la Inquisición. Aunque algunas expresiones menos afortunadas parecen confundir al lector, la idea aparece en el conjunto de la obra con claridad y el autor lo afirma repetidas veces. El hecho tiene gran importancia ante la simplificación tan frecuente en nuestros días del concepto de Contrarreforma. Bastaría para demostrarlo la diferente postura de los obispos valencianos Ribera (Valencia), Esteve (Orihuela) y Pérez (Segorbe) ante la expulsión de los moriscos.

Dedicaré menos atención a los otros dos capítulos, aunque estén bien elaborados y resulten muy interesantes, pues al no tocar temas doctrinales, resultan menos polémicos. El método inquisitorial y funcionamiento del Tribunal merece cumplidos elogios. El entronque con la sociedad de la época, capas sociales de que se extraen los inquisidores y funcionarios, los problemas de los familiares, la estructura económica en que se apoya el Santo Oficio con sus altibajos, el procedimiento..., constituyen diversos aspectos estudiados con profundidad por el autor, siempre basado en documentos originales.

La tercera parte del libro tiene, a mi juicio, gran importancia al tratar de los pacientes de la Inquisición: judíos, moriscos y toda clase de brujerías y hechicerías, así como los aspectos sexuales que caen bajo la jurisdicción del Tribunal. Hay, además, un capítulo bien planteado que entraña especiales dificultades: la conflictividad ideológica. Sin entrar en un análisis en profundidad habría que señalar dos grandes problemas. Sea el primero la incidencia de la Inquisición sobre la lengua valenciana y la castellanización, tema que estos últimos años ha provocado agrias polémicas. El autor, después de reconocer la decadencia del cultivo de la lengua valenciana, no acepta la teoría de Joan Fuster y Jordi Ventura, que quieren ver la causa en la actitud del Santo Oficio. Basados más en hipótesis que en razones documentales, a juicio de García Cárcel, las causas de tal decadencia radican en otros factores y, aunque entre ellos haya que contar la actitud de la Inquisición, no constituye, viene a afirmar, la causa específica.

Ultimamente han aparecido algunos trabajos sobre la represión del luteranismo (proceso de Conques) y del erasmismo (actitud del patriarca Ribera), pero la evolución de la religiosidad valenciana continúa confusa. Quizá no se perciba con claridad en el libro el alcance del Indice de libros prohibidos de 1559 en el campo de la espiritualidad. Es muy posible que la razón consista en la escasa incidencia en la Inquisición valenciana del grupo de los «recogidos», de tanta importancia en Castilla, y cuyos libros más significativos (Osuna, Carranza, Fray Luis de Granada...) fueron prohibidos en el mencionado Indice. Antes de finalizar me permito señalar unos errores —con seguridad simples lapsus mecanográficos o de tipografía— que pueden confundir al lector. Martín Pérez de Ayala, al ser nombrado arzobispo de Valencia, procedía de la sede de Segovia (no de Segorbe, p. 36); la revista donde se encuentra el artículo de M. Cárcel Ortí es *Anales valentinos* (y no *levantinos*, p. 345), y en la página 322 debe tratarse de Lope de Vega en vez de Lope de Rueda.

El libro de García Cárcel es un trabajo a tener en cuenta. Las aportaciones al conocimiento social, cultural y religioso del XVI valenciano constituyen un hito indiscutible. Porque constituye el primer intento serio de sistematizar las corrientes religiosas basado en documentos originales. Sin embargo, no es una visión completa, pues las mismas fuentes documentales —los procesos inquisitoriales— forman una parte (y no la más importante, por ser marginal, aunque sí muy significativa) de los problemas religiosos de la sociedad valenciana. Resulta, por tanto, libro de obligada lectura para los interesados por el apasionante y siempre polémico siglo XVI.—*ANTONIO MESTRE* *(Avda. Glorgeta, 46, puerta 27. VALENCIA).*

LA PERMANENCIA DE ANDALUCIA

Nos han dejado solos. El libro de los andaluces, de Fernando Quiñones (1), es un conjunto unitario de relatos vinculados en virtud de su dimensión histórica y simbólica. Por ello, si bien cada historia recrea intensivamente un suceso, una situación, un clima determinado —constituyéndose en una síntesis narrativa que comunica un sentido, una percepción, un destino—, aparece ligada a las que la acompañan. Estos relatos se conectan entre sí porque comparten un espacio, porque se ordenan en un tiempo, porque elaboran un discurso.

Ya a propósito de *Las mil noches de Hortensia Romero*, destacamos la particular importancia del habla andaluza como expresión regional de una identidad (2). Cabe decir aquí otro tanto: en la expansión modeladora de sentidos que es la voz, en la inflexión, en el tono, en el énfasis peculiar, en el vocabulario, se implica y se destaca el cosmos que se quiere comunicar. Cuando hablan los andaluces de este libro, al recrear su propia voz trasuntan su espacio. Al entregar perceptivamente su región, inevitablemente, significan su tiempo. Y reflejan el mundo.

Es así como antes y después de las historias de *Viejos* y de *Jóvenes*, entre las que se cuelan las de esas *Tres lozanas andaluzas* a la manera de un remanso sin edad, existe una primavera inicial con una fecha precisa: 1916. Y un invierno que nos sitúa en nuestro vivir actual: 1978, es decir, hoy.

Este tiempo y esta región —soporte que demarca la circunstanciación y la trayectoria, o mejor el destino, como dice Quiñones al citar a Borges (véase la cita inicial que precede al libro)— actúan vivamente en los relatos. El tiempo, inexorable, puntual, con «... los pasitos, los minutitos y hasta las palabras que nos van metiendo, sin enterarse uno, en lo que tiene que venir». La región imprime la marca de su «arañón ya fijo», es el depósito de las fuerzas vitales que «llegan» a la manera de «barruntos» que traducen sensorialmente el estigma de una «condición» y de un «sino».

Este sino de los andaluces es marcadamente tenso. La atmósfera que los rodea se polariza continuamente: «Por la parte de la sierra se encapotó un poco el cielo y un nuevo sol se encargará de despejarlo», dice la voz del narrador en *El armario*, y en la *Primavera* y en el *Invierno* lo enfatizará: «Costas quemando y altas nieves de todo el

---

(1) Ed. Planeta, 1.ª edic., mayo de 1980.

(2) «La necesidad de contar», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 358, abril 1980, páginas 229-233.

año...»; y retomando a Luis Cernuda: «Fuego con nieve conviviendo en los suyos, los andaluces.»

En esa polarización, los personajes esgrimen su voz para reflejar Andalucía en su mayor elementalidad. En ese vaivén orientado por un «desánimo de siglos», fruto del estancamiento, de la perdurabilidad de unas estructuras anquilosadas, incapaces de dar una respuesta para la problemática generalizada de la región, las pulsiones se orientan hacia la recepción del ambiente en su inmediatez: «Y se sentaba en la tierra o en un pedrusco a recibirlos con el corazón subiéndosele a la boca y sin saber, sin él saber, tal como un ciego entre lo que no ve pero que igual le está llegando.» En el espacio que la voz crea, los personajes crecen y se alimentan en pos de su destino. Y el discurso fluye hacia un horizonte presentido, visualizado o entrevisto, desde su aparente soledad hacia la totalidad, hacia el rostro entero que contiene todas las imágenes de Andalucía, y que reaparece en las «recónditas cuadras y plazuelas», en las calles «hondas, resonantes». En la «... dispersa bulla de florecidos patios pobres». Y porque la voz fluye, al interactuar estrechamente el pensamiento, la imaginación, el sentimiento y el habla, los relatos se construyen como una presencia.

Viejos: «... las cosas que pasaron hace tiempo y son ya una sombra...». Hay en los cuatro viejos —el Pantalón, el curita de la Humosa, el Cazón y el Lavilla— un desajuste con el duro contexto social que les da origen, los determina y los arroja al vacío. El Pantalón muere cantando, el Lavilla voluntariamente, el curita se disuelve en el anonimato, en la soledad social y en el exilio. El Cazón es atropellado por un automóvil mientras contempla distraído las contorsiones de un borracho en la calle. El ciego determinismo que los signa establece un continuo en el «que to tiene que ver». Quizá por esa marca de fatalidad los desenlaces son esperables, deducibles porque el encadenamiento de los hechos lleva a la pérdida de la propia instancia vital. Por ello, y como contrarrostro de estos destinos ciegos, la cultura, el ambiente que da origen a estas historias, se revela con la urgencia que quiere paliar la amenaza con la expresión; la disolución con el grito profundo que brota de esas calles hondas, resonantes, de las recónditas cuadras y plazuelas.

El cante, temáticamente privilegiado, especialmente en *El testigo,* muestra lo propio queriendo liberarse de la constricción. La conducta antisocial de el Pantalón se valoriza, precisamente, porque en ella late el reclamo urgente, la pretensión inviable. Su rebeldía es total, no admite concesiones. Su cante persigue una realidad-otra: en pos del «bulto de carne de colores sin ojos y sin manos y sin na, pero vivo», el desgarramiento logra aunar al tiempo «la pena y la rabia»,

buscando la expresión plena de un absoluto inalcanzable. Como Johnny, el perseguidor (3), el cantaor se libera de sujeciones y fluye en el cante improvisado, cuyo ritmo remite al ritmo visceral. Volviéndose sobre sí mismo, su voz se corresponde en un todo con la pulsión *ambiental. El cante desemboca en la espera,* en la que la voz queda «como colgando» hasta apagarse «en un silencio más relleno de música que to lo de antes y to lo de después».

La estatura mítica de Miguel Pantalón puede verse asimismo en su edad incierta: «... me parecía a mí como más antiguo que la época en que él vivió..., como si fuera otra gente más antigua, aunque también fuera él de mi tiempo...». Siempre estaba igual, otra cosa rara de él, joven yo creo que no lo vio nadie nunca, ni ir para viejo tampoco... Así que viejo no era más viejo, sino *más antiguo, otra cosa* (4), y como un salvaje.» El Pantalón es físicamente un hombre corriente, por lo demás. Lo excepcional es «cómo miraba y cómo hablaba» este «genio de los pobres», especie de «cántara antigua, basta y fea», cuya aptitud fundamental es la de contener el cante. Porque su mirada se dirige a un absoluto inalcanzable, su cuerpo, su voz quieren apresar y expresar la visión de ese absoluto, de concentrarlo en alaridos —rabia y pena—, mostrando lo irrenunciable de la protesta, de la fidelidad a esa totalidad percibida.

Jóvenes: «Que alguien mayor que tú te coja una confianza, gusta», dice el relator de *Nos han dejado solos* (el cuento que da el nombre al libro). Esto, dicho de esta manera, puede no terminar de comunicar la intensidad de la apreciación. Porque importa tener en cuenta que se advierte desde un desolado muelle pesquero, frente a la evidencia de que las cosas se han hecho «malamente»: «... el ambiente pesquero así al montón, las chabolas de los exportadores, los camiones, tres filas de postes para la luz, el aguaducho, la fabriquilla de hielo, las gaviotas a los desperdicios y se acabó». Y enfatiza después: «Hay que ver el sitio: diez bombillas para más de un kilómetro, el cemento, el viento, las piedras y ni un alma.» Está claro: si en ese sitio absurdo no hay ni un alma, el hecho de que Juan Pinto confiara en él y le contara cosas tan íntimas como sus aventuras amorosas, tendrá una repercusión en la mente simple del muchacho tan profunda y definitiva, que da nacimiento a una veneración enorme. Y es Juan Pinto «tan joven, un toro y más güena persona que nadie», el que yace ahora a sus pies, rígido, enfrentándolo con una noche inusual, única, en la que el estupor inicial deja paso a consideraciones más profundas. El clímax del cuento rezuma el sabor de los viejos relatos popu-

(3) Me refiero a *El perseguidor*, de Julio Cortázar.

(4) Lo destacado es mío.

lares, donde se combinan el suspenso con la fantasía, el miedo y el alivio del miedo, la sorpresa y el humor que distiende.

Un cambio de tono se registra en los tres relatos siguientes, que completan la serie *Jóvenes*. En gran medida ello se debe a que los tres tratan el tema del engaño. En *Cacería*, el que relata ignora la identidad del traidor; en *Ni que se hubieran llevado a Rosi* se quiere ignorar que se ha sido engañado; en *Cuqui*, éste ignora que se trata de un engaño. Del mismo modo, en los tres relatos se devela progresivamente la situación encubierta. El desenlace cumple, pues, con el requisito del cuento clásico de sorprender al lector. Este activa su función en estos relatos porque es el destinatario de las evidencias que los personajes no pueden conocer. Por ello lo que se cuenta tiene, necesariamente, el carácter de visión parcial. Lo que no obsta para que se padezca, con toda la fuerza que la magnitud de los hechos descargan sobre la conciencia de los protagonistas. Ello puede verse perfectamente en *Cuqui*, donde las imágenes que pueblan la mente del niño acusan el impacto que la situación le produce.

EL ARTE DE CONTAR

Al contar como quien habla y no como quien escribe, los narradores de *El libro de los andaluces* transfieren a sus interlocutores una experiencia aleccionadora para ellos mismos. Porque al hablar implican necesariamente al oyente en su propio discurso y le invitan a compartir los juicios y a elaborar la imagen del ausente, aquel de quien se habla en los relatos. Ese oyente, ese tú generalmente nominado —nótese que en *Aquel tan raro* el interlocutor es Fernando, Quiñones desde luego— es una presencia constante, y puede discrepar o estar de acuerdo, disentir o asentir en relación a lo contado.

Es interesante destacar que hay, al menos, dos ocasiones en las que se recoge la versión de hechos que el que narra no ha presenciado: en *El testigo* y en *Aquel tan raro* el relator da fe de lo que le han contado. Y son precisamente los acontecimientos que preceden a la muerte de las legendarias figuras de Miguel Pantalón y de Martín Lavilla los que se dan por ciertos: «... Yo no estuve no sé por qué, pero me lo sé de memoria: el susto que se llevó la plaza cuando el Lavilla, al segundo toro que soltaron y entrando ya en el burladero con el bicho encima, que era un colorao ojo perdiz largo y veleto con dos pitones así de grandes, tardó él un momentito en meterse como al dar un tropezón o que se hubiera entretenido un segundo: lo justo a que el toro, que fue quien acabó de meterlo p'adentro, se la pegara pa los restos» *(Aquel tan raro)*. «... Se murió en una caseta de la

Ferial'l Puerto, de las de cañizo y por la tarde... Allí estaba media gitanería de la calle Lechería y de la calle La Rosa, que estaban hartos de él, pero esperándole el cante, como siempre. Juan el de Alonso, que estaba, fue el que me lo contó bien...» *(El testigo).*

En *El armario,* Juani recoge las observaciones de su interlocutor y las modela en función del punto de vista que quiere imponer. Su actitud, fuertemente persuasiva, se contrapone a la de su marido, cuyo comportamiento lo mantiene distante del de la mujer, prostituida en tanto la obtención de la prosperidad económica que procura le impone el abandono de lo propio. Sin embargo, y al tiempo que la nostalgia lleva a Julián al desarreglo, lo propio irrumpe con la aparición intermitente del armario en el relato que practica Juani. Ese armario, depósito de las esencias perdidas —romero y yerbabuena—, trae consigo la presencia del ambiente, de la región, que se cuela en su discurso. Aparece aquí la voz de un narrador que no se confunde con los personajes, quien exalta el terruño por medio de imágenes poéticas *que le otorgan valor trascendente. La animización del armario —se despereza en la sombra— le otorga un carácter de resonador,* de eco de la situación vital de los personajes. Tal vez por ello el final del cuento sugiere la muerte probable de Julián, al evocar la figura del párroco camino del caserío, al que se llega «alejándose del pueblo por las cuestas de La Longaniza»; allí agoniza un feligrés.

La discrepancia o la resistencia del interlocutor, del mismo modo que la intervención de este narrador anterior a los personajes, pone distancia respecto del discurso del que cuenta. Cuando además del distanciamiento se evidencia la falacia o el error en la percepción del relator, su desamparo se acentúa y se muestra en su desnudez la soledad de su discurso no compartido.

La voz del narrador aparece también en *Primavera de 1916* y en *Invierno de 1978* para exaltar, recrear, poetizar, en suma, a Andalucía. Y se remite a un tiempo permanente que elabora esa «corriente sin prisa» que fluye por entre los relatos. Porque si hay una primavera —un resurgir— y un invierno —un declinar—, está también el magma que elaboran colinas, campos, olivos, ríos. Más acá y más allá de sí mismos, en su propia historia o en la del personaje legendario, los andaluces sienten que Andalucía está, es, contiene. En «... un golpe de olor a albérchigos y a crin sudada, a jardín y a mariscos vivos...», surge y se descarga hasta en el lejano aeropuerto de Fraüenburg, portadora de los signos que, reunidos en «tensión agosteña de olivar», fueran capaces de barrer «todos los fríos y las nieblas».

Como lo aclara el autor al final del libro *(Hablar un poco),* junto a la imagen de «... *la vuelta* del Cantaor portavoz y genérico, especie

casi más que individuo», se produce la vuelta del discurso por la reinserción del «... pasaje principal en el inicio del primer relato [que] es también el que cierra el último». Es decir, un «eterno retorno» o, lo que es lo mismo, una permanencia. La de Andalucía.—*ENRIQUETA MORILLAS (San Martín de Porres, 41. MADRID-35).*

NUEVA EDICION DEL «GUZMAN DE ALFARACHE» *

Afirmaba Cernuda que la traducción de obras clásicas era una tarea que debía llevar a cabo cada época, sin perjuicio de que éstas hubieran sido ya vertidas antes. Así, la importante traducción de la *Eneida* de don Enrique de Villena no fue nunca obstáculo para que la versión fuera acometida de nuevo en siglos posteriores. Con el tiempo, estas traducciones antiguas de obras fundamentales acaban convirtiéndose, cuando pierden su función primordial de informar al lector, en objeto de estudio en sí mismo, pues revelan muchos datos sobre la manera de entender una obra en un momento determinado.

Creo que a la larga acabará sucediendo el mismo fenómeno con las ediciones de obras clásicas. No parecía probable, por ejemplo, que una vez que don Ramón Menéndez Pidal editara el *Poema del Cid,* algún estudioso considerara necesario volver a editarlo. Pero la edición de C. Smith ha demostrado que no estaba todo dicho sobre el *Poema* y que el texto podía mejorarse. La misma suerte han corrido muchas otras obras clásicas y no hace falta ser adivino para comprender que la tónica va a continuar. Muchas son las obras que han sido editadas, bien editadas, y que volverán a serlo en un corto espacio de años. La visión que se tiene de una obra al editarla varía con el tiempo, igual que varían la mentalidad y la sociedad.

Cuando hablo de editar una obra me refiero a la tarea de fijar un texto, anotarlo y prologarlo, de tal manera que del trabajo del estudioso se desprenda una visión o concepción a través del prólogo, las notas y del texto al que se haya llegado. De esa índole es, desde luego, el trabajo de Brancaforte que ahora comento. Limitándonos ya al *Guzmán,* observamos que ha sido editado varias veces en los últimos años: Saura Falomir (1953), Rico (1970), Onrubia (1972), Gili Gaya (1972, en su sexta edición), Zamora Vicente (1975), etc. Estoy seguro de que la presente de Brancaforte no será la última, porque el des-

---

* Mateo Alemán: *Guzmán de Alfarache,* Edición de Benito Brancaforte, Cátedra, 2 volúmenes, Madrid, 1979.

tino de las obras clásicas es el de su continua edición, su constante estudio y, en definitiva, su constante lectura. Bueno será, pues, dejar constancia de algunas de las ideas que expone Brancaforte en el prólogo a su edición y que vienen a sumarse a la ya larga serie de trabajos que se han dedicado a la obra de Alemán. Una nota al final de la introducción nos aclara que es parte de un estudio más detallado sobre el *Guzmán de Alfarache* y que se publicará en breve. En las densas páginas que anteceden a la edición quedan apuntadas algunas cuestiones que se desarrollarán probablemente con mayor profundidad en el prometido estudio.

Hay un desacuerdo fundamental del que parece partir Brancaforte: la crítica se ha detenido demasiado en una interpretación del contenido del *Guzmán* y ha desatendido otras dimensiones. Al obrar así se han perdido de vista cuestiones importantísimas, como la relación entre la forma y el fondo. Brancaforte ha estudiado el papel que desempeña el mito de Sísifo en la novela y considera que «empleando como instrumento crítico el concepto del ritmo de Sísifo se podrá explicar más satisfactoriamente la razón de la forma proteica del *Guzmán*» (p. 17). A través del mito es posible explicar la trabazón entre el tema o temas de la novela y su expresión formal. Una cita del *Guzmán* señalada por Brancaforte da pie para investigar en esa dirección: «Y ya en la cumbre de mis trabajos, cuando había de recebir el premio descansado dellos, volví de nuevo como Sísifo a subir la piedra» (II, 3.°, 4, p. 387). El mito presentado como motor de la novela permite relacionar muchos aspectos con gran coherencia. Así, por ejemplo, las continuas andanzas de Guzmán nos pueden parecer caóticas en apariencia, pero responden en realidad a una «lógica muy coherente que confirma el ritmo de Sísifo» (p. 21). De entre las posibles lecturas del mito, la que según Brancaforte inspira el *Guzmán* es aquella que revela la consciencia de la inutilidad de todos sus esfuerzos en busca de un objetivo. La utilización de este mito revela una visión radicalmente pesimista que abarca desde el simple desengaño a la amargura más total al observar que su castigo consiste en la repetición constante de un esfuerzo inútil (1).

Para Brancaforte hay, pues, un paralelismo grande entre Sísifo y Guzmán que se percibiría a través de los acontecimientos novelísticos: «La repetición de las mismas acciones, el volver al mismo punto de partida, la convicción de que la única constante de su vida

(1) «Lorsque une mythologie se transforme en littérature, la fonction sociale de cette dernière, de doter la societé d'une vision imaginaire de la condition humaine, trouve son origine directe dans son ancêtre mythologique», escribe Northrop Frye a propósito de las relaciones entre mito y literatura en «Littérature et mythe», *Poetique*, 1971, VIII, p. 497.

es subir y bajar, la expresa el protagonista tras su matrimonio con Gracia» (p. 21).

Por lo que a la estructura respecta, también resulta fructífero estudiarla a la luz del mito. «El examen de la estructura circular de la novela revela la homología entre el movimiento de Sísifo y la forma que lo encarna» (p. 21). Frente a la tesis de Blanco Aguinaga, que sostiene una correspondencia intrínseca entre el determinismo simbólico y la estructura de la novela, con lo que estaría cerrada de principio a fin, Brancaforte sostiene lo contrario. El final del *Guzmán* no puede interpretarse como una conclusión formal porque «hay una explícita promesa de continuación». Sin embargo, tampoco el final puede considerarse «abierto» sin más; el final es ambiguo, de acuerdo con los constantes vaivenes de la novela.

No obstante, el propio Brancaforte confiesa la dificultad de estructurar la novela de acuerdo con el mito. Afirma en la página 20: «Las dos etapas de Sísifo corresponden *grosso modo* a la primera y a la segunda parte del *Guzmán*. La primera parte se caracteriza por el descubrimiento por parte de Guzmán de su naturaleza "inficionada" y de la maldad humana en general. En la segunda parte, al tomar conciencia Guzmán de la inutilidad de sus esfuerzos por cambiar, se convierte en resentido autor y catalista de mal.» Sin embargo, en la página 25 advierte: «Particularmente a causa de las complejidades estructurales de la novela es difícil hacer una separación tajante entre la primera y la segunda parte del *Guzmán* que corresponda exactamente a las dos etapas de Sísifo.» Evidentemente, la relación entre mito y literatura es compleja, y no parece conveniente esforzarse en señalar relaciones que no existen y en forzar estructura y temas para construir una entelequia. En cualquier caso, la hipótesis de Brancaforte es muy fecunda y puede ayudar a plantear nuevas cuestiones y encontrar soluciones que enriquezcan la obra.

Otro de los grandes temas en el que insiste Brancaforte es en los sistemáticos ataques que sufre la doctrina cristiana y sus representantes en la tierra a lo largo de la novela. Como primera premisa señala que no podemos acercarnos al *Guzmán* ingenuamente, ni aceptar la conversión sin dudar de su sinceridad. Es equivocada la idea de querer estudiarlo como un breviario o como una obra inspirada en principios cristianos. En este sentido, Brancaforte se aparta de la línea que concibe a Guzmán como un pecador arrepentido. El desengaño hacia los principios señalados, cuando no la crítica hacia el comportamiento de clérigos y gente de la iglesia, son dos constantes en la novela. El concepto de la Creación, por ejemplo, está fuertemente trastocado. El creador (Júpiter) aparece como un ser malvado

y no son los hombres, creados a imagen y semejanza de Dios, los que glorifican el universo, sino los asnos. Los clérigos se muestran a menudo egoístas, y su ejemplo de perdón y caridad aparece muy criticado. El lenguaje religioso se emplea para propósitos profanos, como revelan, por ejemplo, los juegos lingüísticos en torno a Gracia, especie de Circe por sus malas artes. Su nombre se presta al equívoco y su belleza se describe mediante términos que proceden de la tradición mariana, en un constante ir y venir de lo sacro a lo profano. Tampoco debe considerarse cristiana la idea de la vida que se extrae de la alegoría de la Mentira ni del emblema con la leyenda *ab insidiis non est prudentia* que escogió Alemán para intentar fundamentar su nobleza. También se comprueba la visión anticristiana de Guzmán en el episodio de la venganza del Guzmán «real» sobre el «apócrifo». Un resentimiento anticristiano mueve la acción del protagonista, que en esta aventura coincide con el narrador. El arrepentimiento y perdón cristianos, así como el sacramento de la confesión, son criticados con una saña particular.

Extraordinariamente conexo con la religión aparece en la novela, como en tantísimas otras manifestaciones, el tema de los conversos. Brancaforte titula uno de los tres capítulos que integran el prólogo «la obsesión del linaje». Desde el primer capítulo de la novela, la obsesión por el linaje, o mejor su identificación y rechazo del linaje judío, son un tema central. El viaje que emprende Guzmán en los primeros capítulos y los intentos de camuflar su nombre para no ser reconocido como quien es, así como el interés por el dinero, son algunos aspectos directamente vinculados con el problema del linaje y que Brancaforte analiza agudamente.

Otra cuestión a la que ningún estudioso del *Guzmán* podría permanecer ajeno es el del artificio novelístico. El profesor italiano mantiene unas tesis opuestas a la de Parker, a saber: que es perceptible saber cuándo habla el autor por sí mismo y cuándo habla su personaje, al estar, a primera vista, dividida la novela en narración y digresión moral. Muchos críticos han reaccionado contra esta postura y de ella disiente también Brancaforte: «Derivan de la misma visión los acontecimientos novelísticos y las partes discursivas, y, por tanto, hay que considerarlas como una unidad inseparable» (27).

Si Mateo Alemán mostró ya en la primera parte que era un gran escritor y un formidable novelista, quiso demostrarlo con gran alarde en la segunda. Así lo demuestra el crítico italiano cuando analiza la burla que hace Alemán de las técnicas empleadas por Luján. Alemán acusó, como Cervantes, que otro escritor se aprovechara de su hijo de ficción, y su venganza se deja notar en la estructura de la novela.

Brancaforte muestra cómo se burla Alemán del apócrifo Guzmán, parodiando las técnicas empleadas por el usurpador.

Digamos, pues, en resumen, que el estudioso italiano aporta nuevas ideas para la comprensión de la obra y se define sobre las cuestiones que ha venido planteando la crítica. Insisto en que el prólogo es sólo un avance de un trabajo más extenso que aparecerá pronto, pero su comprensión no exige en absoluto la lectura del futuro estudio, pues tiene unidad en sí mismo y no apoya nunca sus argumentos remitiendo al libro, aunque se intuya que algunas de las ideas expuestas en él serán desarrolladas más profundamente en el estudio prometido.

Pasemos ya entonces al texto editado. Para la primera parte de la novela, Brancaforte sigue la edición príncipe (Biblioteca Nacional de Madrid); para los preliminares ha utilizado el ejemplar de la Hispanic Society of America. A su vez ha cotejado la edición príncipe con las de Coímbra (1600) y Madrid (1601), y con las ediciones de Rico (que sigue la de Sevilla, 1602) y de Gili Gaya. Por lo que a la segunda parte respecta, sigue otra vez la edición príncipe (Lisboa, 1604), comparándola con las de Rico y Gili que siguen el mismo texto. Para enmendar las erratas que aparecen en esta parte, Brancaforte no opta por la modernización del texto seguida en la primera parte, sino que lo corrige, aunque en nota a pie de página señala las correspondientes peculiaridades lingüísticas y ortográficas. La acentuación y puntuación han sido actualizadas. Como reconoce el propio Brancaforte, la deuda con las ediciones de Rico y Gili Gaya ha sido grande a la hora de puntuar, etc.

Además del prólogo y el texto, quiero destacar las extraordinarias notas que ha preparado el profesor italiano. La documentación y oportunidad de las mismas revelan un extraordinario conocimiento de la obra. Brancaforte explica paso a paso palabras, expresiones y refranes, señala las variantes de las distintas ediciones, cita fuentes, relaciona los distintos episodios de la novela y remite al lector a artículos monográficos sobre algún problema concreto de la obra. Pero no termina aquí el interés de las notas. Brancaforte ha reproducido, cuando algún fragmento lo requería, la traducción que realizaron el inglés J. Mabbe en 1623 y el italiano B. Barezzi en 1621. La inclusión de estos párrafos aporta perspectivas nuevas y será de interés particular para el lector extranjero y desde luego para el español.

La gran altura del prólogo, edición del texto y notas invitan una vez más —y es el mayor elogio que puede hacerse— a leer y estudiar la espléndida novela de Mateo Alemán.—*JOAQUIN RUBIO TOVAR (avenida de Moratalaz, 137, 6.º C. MADRID-30).*

A. J. AYER: *Los problemas centrales de la Filosofía.* Alianza Universidad, 247. Madrid, 1979.

La mayor parte de las corrientes de pensamiento modernas basan la firmeza de sus planteamientos en su capacidad de respuesta y evolución a las preguntas que van surgiendo por el paso del tiempo, dentro de una coherencia dinámica que permita que sus motivos fundamentales no se pierdan en el relativismo ni en la profundidad de las más modernas tesis, ni se desdibujen en el continuo movimiento que transforma los rostros de la realidad. No ha ocurrido nada de esto en la filosofía de nuestra época, que si bien sigue sin ser la respuesta mágica que todo lo soluciona, es un medio de llegar a una conciencia de lo que nos rodea, una oportunidad de crear una postura propia ante los hechos y condiciones que nos afectan. Antes al contrario, frente a la fuerza que siempre tiende a abandonarnos en un instante de nuestra evolución, ha ido creciendo un «sentido» de captar la realidad que dio origen a buen número de posibilidades distintas que resaltaban aspectos fundamentales que se convirtieron en constantes de la meditación humana: la psicología, el ser humano, la sociedad, la razón, la irracionalidad, el desenvolvimiento de la realidad, la realidad misma...

Esta tendencia del pensamiento se materializa en la multiplicidad, en la pluralidad. Cioran lo traducía así al rechazar la falta de significado y de eficacia de los sistemas filosóficos, y definía como «fragmento» la alternativa de la filosofía, como «explosión» (1). Con anterioridad, Carlos Marx había expuesto que no podía plantearse seriamente un pensamiento que discutiera sobre la realidad o la irrealidad, desconectado de la práctica (2). Y Friedrich Nietzsche, que partía del rechazo de sistemas mecanicistas, del determinismo de los conceptos y del predominio de la cantidad sobre las cualidades de lo analizado o considerado, se negó radicalmente a identificaciones o imposiciones de carácter intelectual que vinieran dadas por el lenguaje o la gramática (3). Los ejemplos se multiplican en una misma dirección desde posiciones bien alejadas, incluso en aquellos autores que A. J. Ayer toma como base para fundamentar sus afirmaciones sobre la filosofía y nuestro universo: ya no cabe alentar una metodología de valor general, salvo en el caso de que su ámbito de aplicación vaya a ser muy restringido. Es precisamente lo contrario de esto lo que propone

(1) Fernando Savater: «Entrevista con E. M. Cioran: Escribir para despertar». *El País*, Arte y Pensamiento, 23 de octubre de 1977.

(2) Karl Marx-Friedrich Engels: *Tesis sobre Feuerbach y otros escritores filosóficos.* Editorial Grijalbo, México, 1970.

(3) Friedrich Nietzsche: *Crepúsculo de los ídolos.* Alianza Editorial, núm. 467, Madrid.

Ayer, que profundiza sobre ideas de obras suyas anteriores, especialmente *Lenguaje, Verdad y Lógica* (4), a la que hace varias referencias en este libro, y de manera indirecta *El positivismo lógico* (5), que también parece haber superado en este estudio en el que se recogen las conferencias Gifford de 1972-1973, en las que estudia temas como la metafísica, el análisis filosófico, la percepción y problemas dentro de este orden que convergen en un estudio donde se pretende demostrar la inexistencia de argumentos válidos que lleven consigo la existencia de Dios.

Ayer está considerado como uno de los más destacados positivistas lógicos, o como integrante de la escuela analítica. Pertenece, al parecer, al grupo de autores influidos por las tesis de la escuela de Oxford, aunque manifieste ante ellas ciertos reparos. Sus ideas básicas arrancan de las pretensiones del Círculo de Viena, y en parte han quedado definidas con los títulos de las conferencias que se reúnen en este volumen que nos ocupa. La historia del Círculo de Viena ya es en sí significativa (6): una tentativa que nace de una inspiración involuntaria que tiene por nombre Wittgenstein, y que no recibe su apoyo, a pesar de los esfuerzos de sus discípulos por convencerle; una propuesta que subordina la filosofía a lo científico —física, matemática, ciencias naturales— y que es completamente arrollada por aquello que no toma en consideración: no precisamente lo textual de las declaraciones de los hombres, sino sus conductas. Esto es, no el lenguaje, sino los hechos. Ayer identifica el análisis con la descripción y ésta con el método. Así fundamenta lo que será el eje de su sistema. Pero esto supone descartar la propia realidad al limitarla a un principio —y por experiencia sabemos que los principios en solitario suelen acabar en dogmas— y en una motivación «pobre» de la filosofía: en «el interés de las cuestiones que suscita y en el éxito que obtiene al resolverlas». La base de esta actitud se llama empirismo, es decir, la experiencia como elemento del cual depende «lo real» y su justificación a la crítica moderna se halla, como explica Ayer sin aceptar sus argumentos, en Georges E. Moore y, como ya quedó dicho, en Ludwig Wittgenstein, sobre cuya evolución no hay anotaciones importantes en este libro, lo que nos impide conocer las perspectivas de su pensamiento, así como su desarrollo, su modificación ante nuevos aspectos de análisis y expresión final (7), en una

(4) A. J. Ayer: *Lenguaje, verdad y lógica*. Fondo de Cultura Económica, México.

(5) A. J. Ayer: *El positivismo lógico*. Fondo de Cultura Económica, México, 1978.

(6) Marcello Pera: *Nacimiento y muerte del Círculo de Viena*. «El Viejo Topo», 39, diciembre de 1979.

(7) J. Harnack: *Wittgenstein y la filosofía contemporánea*. Ariel, Barcelona, 1972. A. Kenny: *Wittgenstein*. Revista de Occidente, Madrid, 1974.

línea mucho más elástica de como la tomaron los miembros del Círculo de Viena —al que se adhirió Ayer— a través del *Tratactus Logico-Philosopricus* (8), trabajo de la primera época de Wittgenstein.

Con todo es preciso reconocer —con independencia del grado de identificación con su visión de la realidad o con sus tesis más importantes— que Ayer plantea una manera de ver la realidad, que es, en cierta forma, el desarrollo que no tuvieron las bases de un movimiento que no pudo resistir la realidad que analizaba casi a espaldas de ella misma. Acceder a ella supone acercarse a un aspecto de la filosofía moderna, puesto que es indudable que tales planteamientos —los de Moritz Schlick, Rudolf Carnap e incluso los de Bertrand Russell— han tenido una difusión y una influencia que no puede ser ignorada en modo alguno. Y Ayer nos lo recuerda en esta serie de ensayos, puesto que se aprecia una modificación muy importante de la estructura originaria de las conferencias que permite la complementación de los textos en un amplio tratado tan completo que acaba por cerrarse él solo las ventanas e incluso las grietas de su posibilidad. Esto es, se trata de un conglomerado de ideas tan cerrado entre sus propios representantes, que a pesar de la fuerte conexión que consigue Ayer entre los inicios históricos del positivismo lógico, no logra superar el carácter histórico a que ha sido relegado el positivismo, y que por otra parte sus autores han asumido con tanta eficacia. Pero acaso lo más importante del libro sea el desprecio que mantiene Ayer contra las circunstancias que rodean y crean a la vez el objeto de análisis, e independientemente de la lógica empirista y positivista, la realidad. Este desprecio constante llegará a sorprendernos en el último capítulo del libro, «Las pretensiones de la Teología», donde se exponen con innegable brillantez las ideas de este autor sobre el tema de la existencia de Dios y donde se pretende justificar su rechazo de los motivos que asisten a los que defienden su creencia o su fe en el más allá. La sorpresa estará provocada por la actitud de Ayer: su rechazo, en lo superficial y en lo sustancial se asienta sobre el reconocimiento de factores psicológicos o sociales, precisamente aquellos elementos que se consideraban descartados en su análisis. Pero en absoluto se aprecia, a pesar de que para Ayer la filosofías es análisis, un estudio de estos y otros elementos importantes en cualquier interpretación de los hechos y fenómenos de nuestro mundo, ni la razón o razones que expliquen que estos factores psicosociales se alcen como determinantes de algo tan importante para el ser humano como todo aquello que constituye su ideal, su creencia

---

(8) Ludwig Wittgenstein: *Tractatus Logico-Philosophicus*. Trad. de Enrique Tierno Galván. Introducción de Bertrand Russell. Alianza Editorial, AU 50, Madrid, 1973.

y que no deja de ser, en el fondo, una explicación del mundo. Ignorar o descuidar el valor de una actitud no individualizada, puesto que es la de un conjunto indeterminado de personas, supone no considerar de manera adecuada la razón que la provoca, ni tampoco enjuiciar el grado en que un elemento como éste puede intervenir en las personas, modificando su comportamiento, su asimilación de los hechos y su propia verdad frente a lo que no pertenece a su individualidad. Y esto tiene una gran importancia porque reduce el carácter científico de las conclusiones de Ayer y de cualquier autor que tenga pretensiones en este campo del saber que se llama filosofía.

Por otra parte se aprecia otro descuido en el autor al abordar al individuo y a sus creencias: la realidad del ser humano tiene un carácter eminentemente social. El positivismo ha tenido teóricos importantes no sólo en el campo de la física y la matemática, sino también en el de la filosofía, la sociología y la jurisprudencia. Sin contar con esas esporádicas y superficiales llamadas sobre los factores psicológicos y sociales, no hay en el estudio de Ayer un mínimo análisis de la realidad de la comunidad humana, a pesar de que dentro de la escuela en la que él milita han destacado con brillo propio autores tan importantes como Austin o Kelsen, que en sus obras atendieron fundamentalmente a criterios de interpretación positiva de la realidad filosoficopolítica y a la regulación y organización jurídica de los ciudadanos. Por ello cabe decir que Ayer conduce su filosofía al mismo rincón desde el que partió: el enunciado y su método, pero sin considerar de manera efectiva que ni enunciado ni método pueden ajustarse siempre a las demandas que nacen de los hechos, de una expresión que acaso no sea gramática ni pueda serlo, de aquello que desborda, supera o desprecia la base misma del sistema, su naturaleza, junto a la hoy inevitable exigencia: la transformación auténtica antes que la especulación teórica.—*FRANCISCO J. SATUE (Pañería, 38. MADRID-17).*

EL EXTREMISMO DE DIEGO DE SAN PEDRO *

Con la publicación de la *Passión trobada,* las poesías menores y el *Desprecio de la fortuna* culmina el hispanista Keith Whinnom, secundado en esta ocasión por Dorothy S. Severin, que ha preparado y anotado el texto, la edición de las *Obras completas* de Diego de San Pedro. Partiendo de la actualidad de la publicación y atendiendo a las otras dos entregas (el *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda, Sermón* y *Cárcel de amor),* comentaré aquí brevemente el alcance y la importancia de esta edición.

No era Diego de San Pedro autor al que hubiera que desenterrar o recuperar del anonimato. No es muy antigua en el tiempo la edición de algunas de sus obras por don Samuel Gili Gaya («Clásicos Castellanos», Madrid, 1950, 1958 y 1967), y bastante reciente es la edición de la *Cárcel de amor* de don Enrique Moreno Báez (Cátedra, Madrid, 1974). Sin embargo, tras el trabajo de Whinnom (y no sólo éste, sino los que viene dedicando a San Pedro hace ya años), la figura de San Pedro toma un relieve y un interés que no tenía antes, instalado ya por la crítica en uno de esos cómodos lugares comunes. Mérito grande de Whinnom es haber conseguido desencantar la vida y la obra de San Pedro de eso que Unamuno llamaba «el conjuro de los lugares comunes». San Pedro era hasta ahora el modelo de autor que cultivaba la novela sentimental, que escribía dentro de la tradición de un amor cortés perfectamente caracterizado y cuya obra, después de los trabajos de Menéndez Pelayo, no hacía pensar en ningún descubrimiento interesante.

Pero había muchas cuestiones referidas a la vida y a la obra que no han estado nunca claras y cuya solución no se veía posible. A deshacer el maleficio y la inexactitud y a proponer soluciones más precisas y sugestivas van dirigidas las ediciones e introducciones críticas de Whinnom. El hispanista inglés es sin duda quien más lejos ha llegado en las investigaciones sobre la vida de San Pedro. El primer gran problema —dentro del cúmulo de ellos en los que todavía está sumida la vida de San Pedro— es el del supuesto carácter converso del escritor. Después de localizar al auténtico Diego de San Pedro, autor de la *Cárcel de amor,* frente a los otros dos escritores del mismo apellido (uno de los cuales había confundido a Menéndez Pelayo), Whinnom llega a la conclusión de que no existe prueba documental

* San Pedro, Diego de: «Obras completas», 3 vols., Madrid, Castalia. I: *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda. Sermón.* Edición de Keith Whinnom, 1973. II: *Cárcel de amor.* Edición de Keith Whinnom, 1972. III: *Poesías.* Edición de Keith Whinnom y Dorothy S. Severin, 1979.

que demuestre la condición de converso apuntada por Márquez Villanueva o Bataillon. Si la interpretación de sus obras permite ver la mentalidad de un converso, no se conservan sin embargo datos que prueben que San Pedro lo fuera.

No era cuestión fácil establecer una cronología fiable de las obras de San Pedro, ya que los escasos datos que se tienen de su vida no nos permiten ni siquiera fijar con precisión el periplo vital del escritor. Whinnom ha llevado hasta el límite la erudición, investigando en los personajes citados en las dedicatorias de las obras y en la vida y acciones de don Juan Téllez Girón, a quien San Pedro sirvió durante veintinueve años. A su portentosa erudición une la inteligencia e independencia para interpretar las pocas pistas y datos que nos quedan de San Pedro y a los que la crítica anterior parecía haber sacado todo el partido posible. Whinnom revisa de nuevo todos los indicios o pruebas que se han utilizado hasta ahora para establecer la cronología de las obras. Corrige errores graves, como —y es sólo un botón— la suposición de Menéndez Pelayo de que la *Passión trobada* era obra posterior al *Desprecio,* cuando en realidad es posiblemente la más temprana de todas. Whinnom demuestra que es obra de juventud y que ha de colocarse antes de las *Angustias* y el *Tractado de amores.*

La labor de Whinnom es, pues, doble. Por una parte, revisa y corrige las teorías que hasta ahora se habían formulado sobre vida y obra de San Pedro. Por otra, propone una valoración más de acuerdo con la realidad, aportando datos incontestables. Veamos unos ejemplos. La crítica no se había molestado en analizar detenidamente el *Sermón.* Una vez que el anatema de Menéndez Pelayo lo sentenciara, fue considerado sólo como una pobre parodia de los sermones medievales. Whinnom «reivindica» esta obra por el interesante papel que desempeña dentro del corpus sampedrino (paso intermedio entre el *Tractado de amores* y la *Cárcel)* y porque su ironía no es tan torpe como decía don Marcelino, sino tan sutil que a veces no permite determinar dónde limita lo grave con lo gracioso. Revisa también el problema del género de la novela sentimental y la conveniencia o no de llamar «novela» a narraciones que no fueron tituladas así por su autor. Para Whinnom, la novela sentimental es un «género bastante mal definido» (I, 48). Las obras que se agrupan bajo esta rúbrica forman un «género heterogéneo» (I, 49), y en cuanto a las características supuestamente comunes que han señalado los críticos, «no hay uniformidad ninguna» (I, 49). Whinnom basa su teoría en que no está demostrado que Flores o San Pedro conocieran las obras de sus «precursores», el *Siervo libre de amor,* de Rodríguez del Padrón, la *Sátira*

del Condestable de Portugal ni la *Triste deleitación;* en que la obra cumbre del género, *Cárcel de amor,* resultara literalmente inimitable, y en que la novela más tardía estuviera influida más por gustos italianos que por antecedentes españoles. Posiblemente no sea la introducción crítica a las *Obras completas* de un autor que no escribió exclusivamente novela sentimental el lugar más adecuado para tratar en profundidad un tema que, si bien interesa de forma importante al autor en cuestión, tampoco deja de ser un problema que afecta también a otros autores y, por otra parte, tampoco es un dato que arroje una luz definitiva sobre el escritor. Hasta ahora, considerar a San Pedro como el autor más importante dentro de la novela sentimental no nos ha aportado demasiado, mientras que el estudio de las fuentes, el amor cortesano y el estilo de las obras tal y como lo plantea Whinnom sí aportan, y mucho. Del estudio de Whinnom se desprende que no existió un género con unas características muy concretas, si bien es cierto que no dedica mucha atención al tema. No investiga Whinnom la posible relación que guardarían entre sí las novelas sentimentales (de *Siervo libre de amor,* de Rodríguez del Padrón —1450—, al *Proceso de cartas de amores,* de J. de Segura —1548—) y deja la cuestión planteada, considerando posiblemente que es más real dejar un problema (si es que hay tal) en el aire que inventar una solución o construir una entelequia para que quepa lo que no tiene sitio. Ahora bien, apunta en una ocasión que «todos los elementos que se encuentran en ambas novelitas tienen sus antecedentes. Sin embargo, la combinación de aquellos elementos —sin olvidar la *omisión* de *otros*— creó, sobre todo en la *Cárcel de amor,* algo nuevo» (I, p. 52). Cabe entonces preguntarse si esta nueva combinación de rasgos muere en sí misma o es, por el contrario, un modelo estructural que invita a otros a continuarlo. Whinnom piensa que no hay entre las novelas y los novelistas comunicación suficiente como para hablar de género. En cualquier caso, sabemos que muchas veces el género consta de una sola obra y que el carácter inimitable no es un obstáculo, sino un dato más para considerar que una obra aislada puede formar un género literario. Por otra parte, el mismo Whinnon dice: «el *Siervo libre,* que puede reclamar el derecho a llamarse la primera novela sentimental española...» (I, 53), con lo que podría concluirse que, sin haber un género tan perfectamente caracterizado como se ha querido ver, tampoco puede reducirse a las tradicionalmente llamadas novelas sentimentales a simples eslabones aislados de una cadena que no existió nunca. De todas maneras, el valor operativo del concepto novela sentimental debe ser revisado para determinar su alcance.

Junto al problema que plantea la caracterización del género «novela sentimental» encontramos otro que también hace referencia al género: ¿puede considerarse que *Cárcel de amor* y el *Tractado de amores* son «novelas»? Whinnom no duda en llamarlas así. Los distintos géneros narrativos menores que aparecen combinados en ellas (planctos, arengas, discursos) forman una unidad que puede y debe ser considerada novela. Saliendo al paso del problema que supondría que la novela como género no exista en los manuales medievales de retórica, recuerda Whinnom: «conviene recalcar los hechos de que la novela, como tal, no es una forma literaria que reconocen los teóricos medievales, y el que en estos tratados retóricos la narración se considera como una unidad de una extensión limitada que se inserta dentro del discurso: éste es exactamente el uso que hace de la narración Diego de San Pedro» (II, 48). En este sentido debe decirse que no sólo no hay ni una sola violentación de la retórica en las dos novelas de San Pedro, sino que sin la retórica no podrían explicarse éstas.

El hispanista inglés señala los errores en que una y otra vez ha caído la crítica al no acometer el estudio de la retórica desde una perspectiva correcta. Lo «retórico», rectifica Whinnom, no es tan sólo algo que hace referencia a la construcción de las frases, sino que también condiciona la estructura de las unidades mayores, los capítulos, etc. Cuestión fundamental es destacar la unidad de *Cárcel de amor,* unidad que no se resiente por más que sean muchos los elementos que la compongan. Encontramos, en efecto, por una parte la alegoría con que se inicia la novela, de acuerdo en todo con los cánones retóricos de la época y que desempeña un papel decisivo, pues permite sostener la narración en un doble plano entre lo real y lo fantástico. Junto a la alegoría encontramos arengas, discursos, planctos, la importante defensa de las mujeres que hace Leriano y las cartas. El papel de las cartas en la novela se ha desorbitado hasta el punto de considerar *Cárcel de amor* como una novela epistolar. Según Whinnom, no se puede hablar de novela epistolar, pues en las cartas no se narran acontecimientos, sino que en realidad se profundiza en el tema sentimental. En todo caso, San Pedro sería un antecedente de la novela epistolar o un desarrollo de las cartas versificadas, como las obras de Machaut o de Cristine de Pisan. Aportación decisiva de Whinnom ha sido señalar como fuentes de San Pedro el *Livre du voir dit,* de G. de Machaut, las *Cent ballades d'amant et de charme,* el *Livre du duc des vrais amours,* de C. de Pisan, y quizá la *Prison amoureuse,* más que probables antecedentes franceses de las novelas de San Pedro.

En cualquier caso, lo que hay que destacar, según Whinnom —frente a otras posturas—, es que todos los elementos y géneros que integran la novela contribuyen de manera directa a narrar la historia y que todos los elementos, desde el estilo a la construcción de los períodos más largos, están regidos por los más estrictos cánones de la retórica (una traducción inglesa del *Tractado,* fue utilizada en el siglo XVI como manual para enseñar retórica). Y comprobar que el estilo, más que de artificiosa pantalla que nos impida asistir a los avatares de la pasión amorosa, es un oportuno medio para llevar a cabo el análisis del sentimiento amoroso.

Por lo que respecta al mundo sentimental de Diego de San Pedro, Whinnom revisa la teoría del amor cortés tradicional, y de su estudio se extraen conclusiones importantísimas. En primer lugar, es él quien ha puesto de manifiesto que las palinodias o retractaciones de muchos poetas de su obra amorosa no son sino un deseo de ponerse a bien con la Iglesia, pues la teología católica condenaba cualquier pasión amorosa humana, incluido el apasionado amor a la esposa. «Es posible que esto afecte a la interpretación de la literatura erótica del siglo XV» (II, 10), concluye Whinnom. En segundo lugar, su estudio pone de manifiesto que la teoría del amor cortés merece una revisión más que profunda. La Teología y la Medicina se definieron de manera muy concreta sobre el amor humano, y sus opiniones todavía pueden leerse en libros de la época. Pero en literatura no existió un credo uniforme de tal forma que pudiera hablarse de unas características concretas para el amor. Whinnom propone una revisión total del concepto y empezar a estudiar de nuevo el problema con los datos que se posean y no con las entelequias al uso. Las subdivisiones que se han hecho del amor medieval en amor cortés, amor caballeresco, etc., son más bien un síntoma de que «el concepto del "amor cortesano" mismo se está disgregando» (II, 16). Gili Gaya, por ejemplo, piensa que el amor cortés en Diego de San Pedro está *matizado* por la «severidad castellana». Lo que sucede es que el concepto se ha sutilizado tanto, que ha perdido su carácter operativo; de ahí que Whinnom diga que «hemos llegado a un punto en que casi sería más fácil empezar de nuevo por la suposición de que no existe el "amor cortesano"» (II, 17, 18).

En resumen, el estudioso inglés pone de relieve que San Pedro no escribió en un mundo en el que las ideas sobre el amor estuvieran sólidamente fijadas. Los teólogos condenaban el amor humano, mientras que los poetas lo defendían. Los médicos consideraban que los enamorados eran enfermos; los poetas se creían almas superiores. La concepción sobre la mujer oscilaba entre la misoginia y el femi-

nismo... Lo que sería, pues, la tesis de Whinnom en sus palabras es que «no se puede hablar seriamente de un concepto del amor único y global que se extendiese de los trovadores a los poetas cancioneriles españoles» (II, 16).

En la página XXXV de su introducción a las obras de San Pedro escribía Gili Gaya: «En la presente edición se han reunido todas las obras conocidas de Diego de San Pedro, con excepción de la *Passión trobada.* Esta obra de coplero vulgar carece de méritos literarios para que la reimpresión de sus largas tiradas de versos pueda interesar a los lectores de hoy.» El criterio es, cuando menos, discutible. La *Passión trobada* fue un auténtico *best-seller.* Se imprimieron millones de pliegos sueltos y todavía se llegó a editar en el siglo XIX. Inspirada de modo particular en los Evangelios y en la técnica de las meditaciones del pseudo-Buenaventura, la *Passión trobada* encaja dentro de una renovación religiosa que deseaba la vuelta a los ideales del cristianismo primitivo. Es discutible la opinión de Gili Gaya de que sea una obra vulgar. En primer lugar, consiguió San Pedro momentos de extraordinario patetismo y dio con la fórmula para que la obra fuera leída durante varios siglos. En este sentido merece la pena repetir aquí otra vez las palabras de Whinnom: «la literatura funcional pide que se la juzgue no por criterios estéticos, sino por su eficacia dentro de los fines que se impone; y la única medida de que disponemos es la reacción del público al que va dirigida» (III, 34). De acuerdo con este criterio, el éxito de la *Passión* fue total. Me interesa destacar cómo Whinnom plantea y resuelve en realidad un problema de sociología literaria no por la vía fácil, no mediante una sociología de manual al uso mal entendida y peor aplicada, sino mediante un estudio del texto que le lleva a conclusiones que afectan también a la sociedad.

No cabe, pues, duda que San Pedro poeta ha sido, cuando menos, injustamente postergado. Sin ser un genio, su talla como poeta puede compararse con Juan del Encina, fray Iñigo de Mendoza o Gómez Manrique, autores que han sido más justamente tratados por la posteridad. Las *Siete Angustias de Nuestra Señora* es importante por tratar un tema nuevo, excepción hecha de Gómez Manrique, en nuestra literatura. El *Panegírico sobre la reina Isabel* interesa porque San Pedro no respeta en absoluto las reglas retóricas tan necesarias en obras de compromiso como ésta, tratándose además de un conocedor de la retórica tan profundo como él. Las poesías amorosas son extraordinariamente variadas. El estilo oscila entre lo sencillo y lo hermético. Mención especial, por su extraordinario conceptismo, merece «El mayor bien de quereros», que tanto elogió Gracián (núm. 18 de la

edición) y la escabrosísima número 21, titulada «Otra de Diego de San Pedro a una señora a quien rogó que le besase y ella le respondió que no tenía culo», de la que nos había privado Gili Gaya por considerar que «nada añadiría a la reputación del autor». De mayor vuelo es el *Desprecio de la Fortuna*, cuyo tono filosófico está emparentado con Boecio, dato éste no mencionado por Menéndez Pelayo en la *Biblioteca Hispano-latina clásica*, ni por Le Gentil en *La poesie lyrique espagnole et portugaise à le fin du Moyen Âge*. San Pedro se interesa, como tantos de sus contemporáneos, por el tema de la Fortuna, con la particularidad de tocar aspectos del más puro Boecio que no habían sido tratados desde hacía mucho. Difícil es, por otra parte, determinar cuál de las muchas ediciones de la *Consolatio* debió de leer San Pedro. Whinnom apunta como posibilidad la traducción de Ginebreda de 1488, aunque hay también razones para dudarlo.

La palabra clave con que Whinnom resume la actividad literaria de San Pedro es *extremismo*. Extremismo de un autor que escribe la obra cumbre de la novela sentimental española, que no sólo escribe un *best-seller* que se edita con éxito enorme durante cinco siglos, sino que consigue que varias de sus obras estén entre las más leídas de una época al saber adaptar su estilo a los gustos del público al que desea agradar. Extremismo porque al tiempo que es capaz de escribir la más obscena poesía del Cancionero, es capaz de escribir la más hermética. Y extremismo, en fin, porque fue sensible a casi todas las tendencias culturales del XV, desde el código amoroso a las formas retóricas del humanismo y el nuevo espíritu religioso.

A falta de una edición crítica, los textos que resultan de la edición de Whinnom son con mucho los más precisos de todos los que se han intentado fijar hasta ahora. No era una tarea fácil, pues por una parte las erratas de los cajistas, ya en época de San Pedro, y las múltiples variantes de las ediciones posteriores habían deteriorado los textos hasta dejarlos casi incomprensibles. Whinnom ha corregido construcciones y puntuación cuando los errores eran obvios, y en muchos casos nos ofrece una lectura mucho más racional de fragmentos que literalmente no se entendían. Aquel que acometa la ardua tarea de preparar una edición crítica tendrá que partir (como aquel que desee reinterpretar a San Pedro) del trabajo que comento. Todos los volúmenes incluyen un utilísimo glosario de voces, y los volúmenes I y III, un apéndice con las variantes. En el volumen III encontramos otro apéndice con las rectificaciones pertinentes y una exhaustiva actualización de la bibliografía que se ha publicado desde que apareció el volumen II (1972) hasta el III (1979). Sería útil, sin em-

bargo, que en posteriores ediciones de este último volumen se incluyera un índice de primeros versos.

Muy satisfechos deberíamos sentirnos con que las ediciones que se publican en España tuvieran sólo la mitad de méritos que encontramos en ésta.—*J. R. T.*

NUEVA APORTACION A LA LITERATURA FOLKLORICA

(Sobre una nueva edición de los «Cuentos» de Juan de Arguijo) *

Aparece recientemente, en las publicaciones de la Diputación Provincial de Sevilla, una nueva edición de la recopilación de cuentos llevada a cabo por Juan de Arguijo y otros contemporáneos suyos. La publicación está al cuidado de los profesores Beatriz Chenot y Maxime Chevalier, de reconocida solvencia en el campo de los estudios folklóricos aplicados a la literatura española.

Los editores justifican la pertinencia de la publicación, basada en el manuscrito 19.380 de la Biblioteca Nacional de Madrid, en la fragmentación textual con que se habían editado hasta ahora los *Cuentos* de Arguijo: las dos ediciones más asequibles y actuales, las de Paz y Meliá y de Benítez Claros (1), sólo recogen, aproximadamente, la mitad de los cuentos que aparecen en el manuscrito de la Biblioteca Nacional.

Tras una indicación de los problemas de interpretación textual que plantea todo manuscrito del Siglo de Oro, los editores señalan las peculiaridades específicas de éste, que lo hacen particularmente difícil de descifrar en algunos casos. Se trata de una obra recolectiva, en la que tienen cabida materiales de diversa procedencia, unas veces de textos literarios anteriores y otras veces, las más seguramente, de la tradición oral. Los cuentecillos tradicionales (estudiados luminosamente por Maxime Chevalier en trabajos suyos anteriores) (2), como base de la literatura popular oral que en algu-

* Juan de Arguijo: *Cuentos recogidos por Juan de Arguijo y otros*, edición de Beatriz Chenot y Maxime Chevalier, Sevilla, Excma. Diputación Provincial de Sevilla, 1979.

(1) A. Paz y Meliá, ed.: *Sales españolas o agudezas del ingenio nacional*, BAE, 176, páginas 231-269, y R. Benítez Claros, ed., Juan de Arguijo, Obras completas, Santa Cruz de Tenerife, Ed. Romermann, 1968, pp. 163-253.

(2) Aparte de otros estudios, especialmente en *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Ed. Gredos, 1975, y en *Folklore y literatura: El cuento oral en el Siglo de Oro, Barcelona*, Ed. Crítica, 1978.

nos casos se ofrece como germen o como injerto en las obras literarias cultas y escritas, tienen una excelente prueba documental en este repertorio de *Cuentos* de Juan de Arguijo (quizá comenzado a recopilar por el propio Arguijo y continuado por compañeros o amigos del círculo intelectual sevillano que se constituyó en la capital hispalense a comienzos del siglo XVII). Lo cierto es que el manuscrito refleja ser obra de diversas manos, «formado poco a poco, entre 1619 y 1624, aproximadamente, por varios hombres de buen humor, amigos sin duda, contertulios acaso, entre los cuales hubo de figurar, en principio, el propio Juan de Arguijo» (p. 10); quizá se trate del círculo académico de Francisco Pacheco.

El libro, que ahora reaparece en su integridad textual, tiene indudable interés por diversos motivos. En primer lugar, es un documento excepcional para el registro de la lengua coloquial de la época y no puede ser obviado en el estudio histórico del castellano. Pero también es incuestionable su valor documental para la historia cultural, social y local de la colectividad sevillana (en unos momentos en que Sevilla es caja de resonancia de toda la comunidad española), puesto que los relatos breves recogidos en el libro dibujan «un cuadro animado y pintoresco de la vida en el campo andaluz y en la metrópoli hispalense» (p. 10). Todas las capas sociales, altas o bajas (con la excepción curiosa de los mercaderes), quedan plasmadas, en retratos vivos y chispeantes (no siempre exentos de zumbona sátira), en las páginas del libro. De estas páginas brotan gracias y ocurrencias atribuidas a personajes públicos bien conocidos en la Sevilla de aquel momento (como el maestro Farfán, don Gabriel de Zapata o Beltrán de Galarza) y a otras personalidades del momento (como Góngora o Quevedo). El texto nos permite vislumbrar el ambiente satírico y festivo, tan tradicional del espíritu andaluz, en la época en que se recopiló la obra, al tiempo que algunos de sus fragmentos recuerdan e ilustran ciertos pasajes de Cervantes, Quevedo o Calderón, por sólo citar algunos de nuestros autores más representativos en aquel siglo.

Del cotejo de cuentecillos que aparecen en esta obra con las versiones similares de los mismos que aparecen en otras colecciones parecidas de aquellos años, los editores coligen que muchos de estos cuentecillos no pasaron de un texto a otro por mera copia, más o menos literal, sino que, por el contrario, los cuentecillos son la plasmación estricta de una cultura verbal, tradicional y popular. Y esto es así porque, mientras que algunas colecciones circularon ampliamente, otras, sin embargo, no pudieron ser conocidas en la época y, no obstante, recogen en sus páginas cuentecillos parecidos, sin

que pueda existir entre ellas relación textual alguna. Los *Cuentos* de Arguijo son, pues, en gran parte, una prueba escrita de la existencia de multitud de cuentecillos orales que eran conocidos de todos en la España del siglo XVII.

Finalmente, antes de la pertinente noticia bibliográfica sobre la literatura folklórica, los editores proporcionan una ilustrativa lista de obras, en donde aparecen también algunos de los cuentecillos tradicionales que Arguijo y sus coetáneos recogieron en su cartapacio manuscrito, lista en que aparecen los nombres más ilustres de nuestra historia literaria del Siglo de Oro.

Después de esta somera enumeración de las características y excelencias de la edición que comentamos, resulta prácticamente innecesario encarecer su utilidad y pertinencia. Queda sólo, por tanto, hacer notar que con esta publicación los editores han vuelto a poner una sólida piedra en los cimientos sobre los que ya se está edificando el sin duda rico edificio de la literatura folklórica española del Siglo de Oro.—*A. C. D.*

JOSE BLAS VEGA: *Conversaciones flamencas con Aurelio de Cádiz.* Publicaciones de Librería Valle, Madrid, 1978.

El nuevo rumbo que está tomando la bibliografía flamenca en estos años nos ofrece la esperanza de que el libro impreso sirva por fin como complemento para conocer más profundamente el cante. Sólo como complemento, claro: nada de nuevo diré si repito una vez más que al flamenco se llega escuchándolo, participándolo. (Esto es lo que les falta a una parte de los tratadistas, que aún no se han puesto a escucharlo, y hablan, y hablan.) Pero no cabe, a pesar de ello, poner en duda la gran importancia de conocer la historia flamenca, sobre todo contada por los propios flamencos. Y cuando escribo «historia» es evidente que no me refiero tan sólo a de quién es tal o cuál melodía, o si aquel cantaor nació en ese o en otro año. Por virtud de algunos autores —lástima que sean tan pocos—, que tienen un concepto distinto de cómo ha de ser un libro de este tema, se ha conseguido del cantaor que, además de cantar, también hable, que él mismo explique el cante, su cante, sus emociones, sus relaciones con el resto de ese mundo, sus orígenes, su formación.

Lo empezó a hacer el propio autor del libro que ahora comento. José Blas publica en el año 1970 el folleto *Conversación entre cante y cante.* Glosa y razón de viejos cantes, que sirvió para completar

un doble disco de Pepe el de la Matrona. Estas conversaciones con Aurelio datan de 1969, aunque hayan salido nueve años después. Lo que sí se echa de menos, en esta ocasión, son las grabaciones para las cuales, como en el caso anterior, están escritos estos comentarios. No pudo ser por mor de la familia de Aurelio y no nos queda otro remedio que aguantarnos.

Ya en otro plano, el propio Matrona y Pericón sacaron sus memorias, redactadas ambas por José Luis Ortiz y Antonio Mairena, con la colaboración de Alberto García Ulecia. Tiempo atrás habían aparecido las de Javier Molina. (Podríamos añadir, aunque fuera del campo de las memorias, el libro *¿Somos o no somos andaluces?*, de Luis Caballero.) Y esto, independientemente de la valoración del resultado en cada caso, es lo primero que debemos resaltar: el acceso del propio artista flamenco a explicar sus posturas.

Dentro de los valores generales del volumen destaca, como es natural, la noticia que da de cada cante Aurelio, indicando orígenes y relaciones, precisando, o más bien sugiriendo, el clima emocional en que se desarrolla, guiado por las preguntas de José Blas, llegando a formar todo un compendio de la historia flamenca gaditana que ha alcanzado hasta nosotros. Todo ello mezclado con sus recuerdos personales casi desde la infancia, sus primeros pasos para introducirse en la profesionalidad, su llegada a Madrid, lo que, además de ayudar al verismo de la narración, aporta claves para un mayor conocimiento del fenómeno flamenco en sí mismo, es decir, por qué existe el flamenco.

Y de paso, además de flamenco, entre los comentarios de Aurelio y las notas de José Blas, conocemos de cerca muchos aspectos de la vida gaditana de tiempos pasados, entre otras cosas el capítulo fundamental en el folklore gaditano, como es el de las comparsas, que bien han hecho en no dejárselo en el tintero. Por todo esto, a más de constituir una lectura apasionante, es a la vez un libro de consulta para el estudioso, que tendrá a mano un gran número de datos y apuntes.

Tiene Aurelio afirmaciones tan importantes como decir que los flamencos antiguamente le daban más importancia a la letra que al cante, cosa que muy pocos lo creen en la actualidad (ahora, desde luego, no se la dan), afanados en buscar un tono perdido que posiblemente ni siquiera ha existido, como quien busca fantasmas debajo de la cama. Por eso el flamenco se encuentra, en buena parte, en un bache (no vamos a decir *impasse*, como los políticos), pues las letras son heredadas; las músicas, también heredadas, y casi con seguridad mal heredadas, y la emoción, al fin, no es cuestión de

herencia, sino la resultante del enfrentamiento individual de un hombre con su vida, cuyo más alto grado es la violencia. Yo sigo creyendo que el flamenco es un hecho fundamentalmente individual y no colectivo, aunque, como es natural, su transmisión redunde en la colectividad.

Porque una cosa que vemos muy claro en este diálogo es que antes se cantaba de manera muy diferente al modo de ahora. Aurelio dice que lo de antes valía mucho más. Supongo que tiene razón, aunque yo no esté capacitado para juzgar. Pero no se trata ya sólo de eso, no es únicamente cuestión de calidad, ni mucho menos de adulteración, sino que ha cambiado en conjunto todo el mundo en el que se desarrolló, y no sólo me refiero, aunque también, a las condiciones materiales de su vida. Y esto a pesar de que las preocupaciones básicas no vayan a cambiar nunca.

Se declara partidario de la pureza del cante ante todo. El conocimiento ha de ser el punto de partida en donde se asiente cualquier tipo de inspiración, como queriéndonos decir que otras cosas podrán tener todo el valor que sea, pero que ya no es flamenco. Ese es el principal motivo para que defienda a los profesionales antiguos, más conocedores y preocupados por el cante que los actuales, en líneas generales, claro. A muchos de hoy les falta hasta afición.

En las notas del entrevistador encontramos un imprescindible complemento a Aurelio, con referencia a grabaciones, comentarios, recuerdos y algunas historias preciosas, como la del torero José María Ponce, que deja su profesión de ebanista y se hace matador de toros para casarse con la mujer a la que quiere, pues siendo ella familia de toreros, le exigían que él también lo fuera. Del grande amor por Cádiz de José Blas ha resultado que, aunque foráneo, sea el depositario de un crecido caudal de leyendas y tradiciones, como nos atestigua en sus trabajos. Rezuma en todas sus páginas un tipismo y un casticismo que no sonará jamás a tópico o convencional.

Del gran trío de cantaores del principio de siglo nos dice que Manuel Torre «tenía un grito pelao que llegaba al alma y que lo ponía a uno descompuesto». Que Chacón era un fenómeno, el gran cantaor que conocía el cante y lo hacía bien, como nadie. Era un músico, y musicalmente el mejor, junto con Enrique el Mellizo, de quien Aurelio aprende a cantar. De este último el elogio es excusado. Pero por su trascendencia de cara al gran público, fue Chacón el gran punto de la época. Según Aurelio, «para Chacón era una religión esto, y Chacón se lo llevó a todo el mundo a que fuera una religión».

En lo que hace al baile, hay una breve referencia, que tal vez no debería ser tan breve, y menos tratándose de Cádiz, pues el baile

flamenco más típico es el de las alegrías. Aquí también hace constar la gran diferencia entre lo antiguo y lo moderno. En el baile se hace muy visible, pues antes se bailaba mucho con los brazos y las manos y ahora casi todos meten los pies que es un gusto o, más bien, un disgusto. En buena parte (y esto ya no lo dice Aurelio) los pies en el baile se deben a la escuela de Carmen Amaya, aunque algún antiguo también lo hiciera, como el Lamparilla o Antonio el de Bilbao, según creo. Pero en todo caso no es muy normal que una primera gran figura del baile sea una figura del taconeo. Algo similar a que figura estelar del flamenco fuese un palmero. Para ser un verdadero artista hace falta, creo yo, algo más que saber llevar el compás con los tacones o las palmas.

Desmintiendo unas cosas, dando a cada cosa su importancia, Aurelio destila siempre una gran sabiduría. Y eso que a veces se desvía y nos da la impresión de una contestación incompleta.—*EUGENIO COBO (Calatrava, 36. MADRID-5).*

ALAZRAKI, JAIME; IVASK, IVAR, ed. The Final Island: *The Fiction of Julio Cortázar.* Norman: University of Oklahoma Press, 1978. VI + + 199 pp. Fotografías y bibliografía.

Cualquiera que haya intentado la aventura kafkiana que siempre implica el trabajo de edición de una obra colectiva comprenderá las angustias y las frustraciones del compilador ante la deportiva actitud de los colaboradores, cada uno sujeto a sus propias querencias, autocráticos calendarios y temas obsesionantes. De nada sirven muchas veces las admoniciones, los ruegos, las fechas de cierre, las limitaciones de espacio. El compilador se consume y se arrepiente de su idea original. Peor le ocurre al compilador que a su vez es organizador de una conferencia con el loable deseo de publicar conjuntamente las ponencias con un mínimo de unicidad. Si el objetivo es simplemente dar a la imprenta una baraja de artículos sin apenas criterio selectivo, la tarea es fácil, y los resultados, siempre lamentables y confusos para el lector desprevenido. Si la misión es, sin embargo, investigadora y sintetizadora, el objetivo se convierte en poco menos que imposible. Por estas razones se impone la necesidad de sacarse el simbólico sombrero y echarlo al ruedo, donde quizá sin pensarlo dos veces se introdujeron, cuales minotauros cortazarianos, los dos impertérritos compiladores, Jaime Alazraki e Ivar Ivask.

Allá por 1973 se le indicó a Cortázar la conveniencia de trasladarse a Oklahoma para ser objeto de un congreso en el que él mismo hablaría de su obra, mientras un grupo de críticos discutirían diversos aspectos de su creación. Todavía eran los tiempos en que el mago argentino sentía reticencias para ir a los Estados Unidos e incluso se permitió una vez rechazar una suculenta oferta de Columbia University. En 1974 accedió al fin, aunque con el condicionante de que se trataba simplemente de un simposio sobre traducción de la literatura latinoamericana al inglés. En 1975 se decidiría por fin a acudir a Oklahoma. Al alimón, Ivask y el propio Cortázar seleccionaron a los críticos que debían confeccionar el simbólico ramo de claveles para el argentino. Las enfermedades, declinaciones, malentendidos, rencillas, calendarios y deseos de estar en el centro de la acción, desembocaron por fin en un grupo cuyas inclinaciones tuvieron luego que hacer frente a los compiladores, y el resultado final hay que decir que es notable, sobre todo, repito, por los obstáculos de su generación.

A pesar de ser 12 especialistas en Cortázar, todavía los editores no han conseguido ordenar la confusión en varias líneas primordiales. Safir y Yurkievich tratan diversos aspectos de *Rayuela* y *Libro de Manuel,* Ana María Hernández estudia el vampirismo en *62: Modelo para armar,* Garfield trilla los cuentos de *Octaedro,* Filer repasa el uso de las manos como tema literario, Paley de Francescato discierne los personajes masculinos de los femeninos, Castro-Klaren plantea la teoría literaria, mientras que Amestoy y Sosnowski investigan el tema del perseguidor. No cabe duda que la parte más interesante está constituida por el lúcido ensayo globalizante de Alazraki y la interpretación de Gregory Rabassa, al tiempo que el propio Cortázar contribuye con dos escritos, el primero sobre la literatura latinoamericana (sobre todo acerca de la tendencia fantástica en la Argentina) y otro sobre el papel de los intelectuales en la política (revelador artículo que será objeto de polémica).

Entre los aspectos a destacar y no olvidar estará el hecho de que el volumen se ve adornado por una serie de fotografías desconocidas para la mayoría de los lectores, como, por ejemplo, una de Cortázar a los dos años, al tiempo que se repiten las clásicas tocando la trompeta y otras más sorprendentes, como la de un asado argentino en Saignon y una mesa de conferencias de Varsovia aderezada por una respetable cantidad de coca-colas en primer plano. Sobre todo hay que mencionar que el libro se cierra con la bibliografía más completa —su autora, sin embargo, considera lo contrario— sobre la obra de Cortázar. Es completa en el sentido de que tiene todo lo que debe

contener. Recordando la otra publicada por la misma bibliógrafa en el número extraordinario que le dedicó *Revista Iberoamericana,* el lector hará bien en meditar sobre el contenido de esta nueva versión puesta al día: toda la obra de Cortázar, las traducciones a 10 idiomas, unas 10 entrevistas, 20 libros totalmente sobre la obra del escritor argentino, 10 compilaciones o números extraordinarios de revistas y más de 400 artículos meticulosamente trillados.

El repaso de esa bibliografía nos lleva a meditar sobre un hecho mencionado por el propio Ivask en la introducción, quien considera que había necesidad de un libro así, en inglés, que estudiara a fondo la obra del autor. Me pregunto quién se atreverá a estudiar a fondo la obra de Cortázar y que al mismo tiempo necesite muletas críticas en inglés. De los 20 libros publicados sobre Cortázar y las 10 compilaciones, solamente uno está en portugués y otro en inglés, mientras que de las 35 tesis mencionadas ya, sólo 14 están escritas en castellano (el resto, casi totalmente en inglés, confirma la potencia del hispanismo —o argentinismo— norteamericano). A pesar de la loable labor de Ivask y los responsables literarios de Oklahoma, debemos llamar la atención sobre la absoluta necesidad del dominio del castellano para comprender cabalmente la obra de Cortázar. De lo contrario puede ocurrir que el lector crea que las traducciones al inglés y este volumen bastan para comprender la obra. La ignorancia tanto de la lengua como de la cultura latinoamericana no podrá arreglarse mediante la publicación de textos en inglés. La hondura de los ensayos incluidos en este volumen requiere una formación en el lector, cultura que a su vez convierte al castellano en una necesidad. *JOAQUIN ROY (University of Miami. Coral Gables, Fla. 33134. USA).*

Joven poesía española. Antología. Selección de Concepción G. Moral. Introducción de Rosa María Pereda. Madrid, Ediciones Cátedra, Colección «Letras Hispánicas», núm. 107, 1979, 395 pp.

Escribir sobre una antología supone casi siempre empezar diciendo: «Toda antología es discutible...», y no caeré en la tentación de repetir lo dicho tantas veces con mejor o peor fortuna. Polémicas, papel y jacobinas discusiones han orlado la historia de nuestras antologías de posguerra, historia que está, como tantas cosas, sin hacer e historia donde siempre han asomado intereses de dudosa validez, cuando no exasperadas posturas irreconciliables. Tampoco hablaré de las antologías precedentes para no arropar con erudición algo que no

la necesita; críticas saldrán, si no han salido, que sitúen los jalones de esta aventura en el lugar oportuno; precedentes notables, olvidos voluntarios y cantos de cisne suelen adornar este panorama. Tampoco diré los nombres de los que faltan (o de los que sobran), hay que respetar el criterio del antólogo, pues toda antología surge por un personal interés de quien la hace y es loable permitir que cada cual interprete a su manera aquello que juzga oportuno. Mi intención, por tanto, es impedir que factores ajenos al asunto interfieran en el juicio de la obra que nos ocupa; pretendo la mirada objetiva del texto, entendiendo que esta objetividad debe valorar lo que «hay», no lo que «no hay» o «debiera haber». El escrutinio de ausencias, el rosario de antecedentes pueden distorsionar la simple y escueta validez del intento; largo preámbulo que no es justificación de nada, sino «aviso de forasteros».

En la portada se nos dice *Joven poesía española*. Analicemos. El epíteto de «joven» engloba el período comprendido desde 1939 (Antonio Martínez Sarrión) hasta 1951 (Luis Antonio de Villena), con lo que nos encontramos ante un grupo de poetas que rondan todos los treinta años y de ahí hasta los cuarenta, predominando el núcleo de los nacidos entre 1944-1948. Llama la atención que no se incluya a nadie menor de esta edad, como si el parnaso poético español careciera de ellos. Es indiscutible que existen —nunca como en este último decenio, que no década, se ha publicado tanta poesía—, pero hay que buscarlos, leerlos y conocerlos, y eso exige tiempo, ganas y devoción. Pienso que es más sencillo recoger un grupo suficientemente conocido ya —obra asequible, inclusión en otras antologías, amistades (¿?)— y aplicarles el epíteto con que se les denomina desde hace unos años —*¡tempus fugit!*— que empezar a rescatar a los que nunca accedieron y continuar la línea que empezaron otros. No querría mencionar la palabra «generación» cuando existe el natural relevo de los años, pero a este paso hay nombres que a los ojos de los lectores aparecen siempre como «nuevos» o «jóvenes». Hay que limitar campos y dejar que en una antología auténticamente joven sean los propios poemas los que justifiquen su inclusión; los nombres a veces equivocan la obra.

Hablemos de la «Introducción» (pp. 11-57). Si hay algo que caracteriza a la colección donde se incluye esta *Antología* es su difusión y dimensión docente; a los textos editados —y éste es el número 107— suelen anteceder estudios claros, informativos y eruditos, pensados para un público que así lo exige. Ninguno de estos adjetivos puede ser aplicado a las atropelladas páginas de Rosa María Pereda. En su lectura observamos un excesivo afán por desordenar lo orde-

nado y no de servir de modelo a lo que se pretende. Quizá alguien pueda aducir *que el intento era otro* (abandonar esquemas trillados (¿?), renovar clasificaciones heredadas, etc.), pero insisto en que esta colección, en este tipo de libro, la claridad y el orden deben prevalecer sobre las intenciones personales o éstas tienen que relegarse a un segundo plano; hay otros caminos impresos que suelen solicitar estos aspectos y para ellos hay que dejar este tipo de planteamientos, y digo esto conscientemente respecto al primer apartado de la «Introducción», «Acerca de una poética nueva»; desde el tópico encuentro con el «27» hasta la obligada cita de Eco (¿eco?), pasando por el dudoso adjetivo de «moderno» o el plumazo que se propina a la *poesía social* para evitar contagios al lector. A estos aspectos se suman, dentro del desorden y la falta de sistema y claridad, la «no justificada» inclusión de la poesía experimental en la *Antología*, representada solamente por José Miguel Ullán de forma arbitraria y caprichosa —asunto del que luego hablaremos—, o la opinión discutible, dudosa, equívoca y apresurada: «Julio Campal, muerto por propia voluntad...» (p. 18), que debería haber meditado con atención. De aquí al final (pp. 18-30) se recorre con un inexplicable interés la imagen mítica de la España de posguerra, terminando con un amasijo cultural de dudosísima validez para el fin de la obra. Se habla de casi todo menos de lo que nos ocupa: la poesía. Deben existir otros caminos para abordar lo que se pretende y, desde luego, éste no es el más apropiado. De ahí (pp. 30-56) se pasa a una mención de cada poeta, donde una breve nota apresurada aclara aún menos de lo que se pretende, pues, repito, debe predominar una información objetiva y, por qué no, erudita —no es excusa la existencia de un currículum posterior— sobre la impresión personal de lectura. Cierra (p. 57-57) una ridícula «Bibliografía»: 14 entradas —incluso con errores—, sin ningún orden aparente y carente de toda selección; no merece la pena citar las ausencias ni intentar analizar las incluidas. Resumamos. Falta lo principal: la justificación teórica de «esta» *Antología*, el análisis global del corpus poético de los años que estudian (1968-1978), las citas bibliográficas que presuponen el manejo de obras, revistas, artículos, etc., necesario para la utilidad posterior del libro y, sobre todo, el ¿aparente? desconocimiento de los autores excluidos, cuya ausencia no se justifica ni de pasada (joven poesía andaluza, canaria —existe, sólo hay que leerla, etc.). Se puede criticar una antología con unos objetivos precisos, que justifican «algo», y sobre esa óptica afirmar o negar una postura; lo que es inútil es pretender reconstruir oscuros motivos no declarados.

La selección de autores y textos corre a cargo de Concepción G. Moral. En este aspecto es indudable la calidad de la *Antología*, aunque insistimos en la ausencia de representación de otros caminos y perspectivas. Hablábamos antes de la inclusión en el caso de José Miguel Ullán, de la poesía experimental. Es grave marginar esta corriente cuando existe precisamente en la época que tratamos un abundante y valioso muestrario. La exclusión en este caso supone una pobreza y no se justifica excluyendo dos poemas de Ullán si se olvidan los demás, sobre todo cuando el resto es mucho más significativo. A no ser que pensemos en una selección hecha por el propio autor —en este caso o en otros—, lo que explicaría ese vacío incomprensible. Lo mismo que lo experimental —tomado en un sentido muy amplio— sucede con otras corrientes. Hay una sospechosa unidad temático-formal en bastantes poetas, con lo que la idea subyacente de una determinada «estética» aflora en las páginas de la obra, y esto es algo válido en conjunto cuando los presupuestos de esa «estética» se aclaran en el prólogo —que ya hemos visto que sólo están embozados y más por ausencia que por presencia— o cuando voluntariamente se «selecciona» sobre un conjunto, aclarando motivos y criterios —aspecto que tampoco asoma en la «Introducción»— y que nos empuja al desconocimiento o al silencio de otros autores, obras o corrientes. Lástima que no haya tampoco un rigor bibliográfico, a veces se duda en obras por la carencia de datos y más recuerda una «ficha-carta» que una consulta directa, exigible cuando se trata de una obra de este tipo, aunque es obvio que supera con creces el desconocimiento de la «Introducción».

Se echan de menos poetas femeninas, y es raro cuando son dos las autoras y, aún más, cuando no precisan absolutamente nada al respecto.

Volvamos al principio. Creo no haber citado ningún nombre fuera de la obra, ni salido de los márgenes expuestos. Esta *Antología* hubiera merecido por la calidad de sus autores y el momento concreto de nuestra realidad literaria, incluso por el tipo de edición al que Cátedra nos tenía acostumbrados, un esfuerzo crítico mayor. Desgraciadamente, la lectura, la consulta y el cotejo son imprescindibles al abordar un trabajo como éste, si no queremos que el azar desfigure nuestra abulia o que nos muevan otros intereses ajenos al rigor y la utilidad. El lector, a veces, no es tan ingenuo.—*VICTOR INFANTES DE MIGUEL (avenida de Reina Victoria, 72, 8.º D. MADRID-3).*

ENTRELINEAS

ANDRES AMOROS: *Introducción a la literatura.* Castalia. Madrid, 1979. 238 pp. (*).

La meditación sobre la literatura y las investigaciones positivas sobre ella han alcanzado, sobre todo en las dos últimas décadas, un sofisticado nivel de cientificidad. Reaccionando contra la tradicional crítica del gusto, teñida de subjetivismo y que hablaba más del lector que de lo leído, las corrientes estructuralistas, formalistas, sociologistas, psicoanalíticas, etc., han rizado el *rizo* de la interpretación, puesto en combate sus regimientos de jergas hasta enrarecer el ambiente del lector común (me refiero al *common reader* de Virginia Woolf) y convertirlo en un exquisito y malsano invernáculo intelectual (cuando no meramente escolar).

Amorós elige otro camino y sostiene (p. 62): «... la literatura no es una ciencia exacta, sino un arte, que no es objetiva, que no es mensurable cuantitativamente y que no sirve para nada..., su posible utilidad no se puede calibrar con exactitud ni sirve a ningún propósito práctico concreto.» Y agrega luego (p. 172): «La literatura —esa es una parte de su misterio y atractivo— no se puede programar ni dirigir, sino apreciar y gozar. Las clasificaciones de los críticos y profesores son otra historia.»

Esta apertura y este propósito de recuperar una suerte de hedonismo inocente ante el texto (ya lo insinuaron Susan Sonntag en *Contra la interpretación* y Roland Barthes en *Placer del texto),* concuerdan con una actitud ya acrisolada por Amorós en su obra anterior. Una lectura *naif* del discurso artístico, sin establecer niveles apriorísticos ni aristocráticos desdenes de calidad, pues tan artificioso (o sea: artístico) es un novelón de Corín Tellado como una novela intelectual de Ramón Pérez de Ayala, tanto documentan sobre la sociedad española de su tiempo Manolo Escobar en 1980 como Benito Pérez Galdós en 1880 (reléanse *Subliteraturas* y *Sociología de una novela rosa,* así como los estudios y ediciones de Pérez de Ayala).

En el libro examinado, Amorós no pretende agotar ninguna cuestión. Por lo mismo que se trata de un discurso introductorio, de una propedéutica, el objetivo es delinear las cuestiones y dejarlas en estado de ser resueltas. Este sesgo didáctico permite al autor alige-

(*) Premio Nacional de Literatura 1980 en el ramo ensayo.

rar el lenguaje y cabalgar por todos los haces de problemas que críticos, teóricos, preceptistas y aun creadores, han planteado desde que la literatura es literatura.

Así pasan por el campo visual las generaciones, los períodos, los estilos, las relaciones de la literatura con la significación, la ideología, la comunicación, el poder, etc., el espacio social del consumo literario, la llamada «vida literaria institucional», el vínculo de discurso y realidad, el arte puro y comprometido...

Dos conclusiones veloces permite el útil texto de Amorós: que conviene aligerar, a esta altura de la elaboración teórica, todo el denso discurso crítico que se ha aplicado sobre el discurso «creativo»; y que para exponer cualquier cuestión en términos didácticos, hay que poseer, previamente, una segura autoridad sobre el tema. A partir de ellas y de la bibliografía señalada y comentada por el autor, puede medirse la utilidad del intento.—*B. M.*

PEDRO SHIMOSE: *Reflexiones maquiavélicas*. Playor. Madrid, 1980. 62 pp.

Dice Eckermann que le dijo Goethe: «Aquellos de quienes queremos aprender son la medida de nuestra naturaleza.» Cuando Shimose (Riberalta, Bolivia, 1940) convoca la complicidad de Maquiavelo (en epígrafes tomados de sus obras, versos entreverados con sus versos, episodios de su vida, amigos y enemigos, mecenas y torturadores, esposa y barraganas, inferencias sobre la penumbra que dejan en las estancias de la historia los grandes personajes) está, de algún modo, midiendo su naturaleza. Todos somos hijos y partícipes de un mundo maquiavélico, un mundo donde el poder, que sólo admite los límites profanos que se fije a sí mismo, centra la vida social. Un mundo en el fondo bélico, donde —por guerra o por política— sólo tiene razón quien vence y porque vence.

El poder sólo acepta una definición política de sí mismo. Ni ética ni religión, ni escrúpulos de este mundo ni temores del otro (¿cuál?) se le superponen. Shimose-Maquiavelo se permite reflexionar:

El hombre es bueno
hasta que demuestre/lo contrario.
El hombre es malo
hasta que demuestre
lo contrario.
El hombre
no es bueno ni malo.
Es lobo.

Shimose no entra en tal complicidad con Maquiavelo. Es su par pero también su contrafigura, y sabemos que no podemos existir sin nuestro contrario. Acaso el anti-Maquiavelo (Savonarola, Giordano Bruno, tal vez) que aparece bajo el nombre de *El profeta desarmado,* (páginas 43-5):

Cuando mañana
tus cenizas,
aún tibias,
sean barridas
y arrojadas al río,
sólo serás
una breve referencia en alguna enciclopedia.

Como la invocación maquiavélica no es una apelación al pasado, sino un reconocimiento de la contemporaneidad de Maquiavelo, de su huella actual en cualquiera de nuestras vidas, las imágenes de la Florencia del siglo XV se mezclan y se codean con las del exilio sudamericano del siglo XX. En cierto momento, la voz del poema pide: «Ahora déjenme, por favor, tomar tranquilo / mi matecito de coca.» Se sabe que a Maquiavelo, por ejemplo, como a los muchachos de 1960 «le gustaba la pachanga». Y cuando examina «la muchedumbre insensible y satisfecha» que puebla el Paraíso, concluye: «... prefiero hablar de política / a vivir en el Paraíso hecho un boludo.»

Shimose participa decididamente de la poesía que juega a su propia caracterización «antipoética», huyendo de los convencionalismos que la tradición impone a lo poético por medio de una selección de objetos que se consideran seguramente poéticos en sí mismos. Poesía que juega al descuido y a lo coloquial y que, como la vida misma, previsible y sorpresiva, mezcla fragmentos de cosas en una composición desgarrada hacia el tiempo futuro. En ella, por ejemplo, es perfectamente verosímil que Maquiavelo pasee por la plaza Mayor de Madrid tras haber habitado Bolivia, y que sienta nostalgias de una Florencia ya inexistente, pues sólo de lo inexistente puede estar nostálgico.—*B. M.*

ISIDORO BLAISTEN: *Dublín al sur,* antología de cuentos seleccionados por Jorge A. Sánchez; nota posliminar de Luis Gregorich, El Cid editor. Buenos Aires, 1979, 196 pp.

Es una pregunta constante de los especialistas el por qué se da en Argentina con mayor felicidad y sostenida frecuencia el cuento en relación a la novela. No se trata de considerar el relato como

un género menor comparado con la «hermana mayor» de la narrativa —error en el que se cae frecuentemente de este lado del Atlántico—, sino de explicarse por qué una forma que opta por lo fugaz y fragmentario florece mejor que otra, la que apunta a lo desarrollado y sistemático. ¿Tal vez por lo inorgánico y desperdigado del propio país que la sustenta?

Entre los escritores aparecidos en Argentina en la segunda mitad de los años sesenta, Blaisten destaca en la primera fila de los cuentistas, junto a Juan José Hernández y Héctor Tizón. A ellos lo une un intento poético previo y su querencia en el cuento (del que ha dado dos colecciones: *La felicidad* y *La salvación)* no es desmentida por un libro de misceláneas, *El mago.*

No brilla Blaisten por la deliberación de estilo, virtud de la vetusta especie de los «buenos prosistas» y perfectamente marginal entre los buenos narradores. El lenguaje fluye, impersonal, y trata de no tomar color ni interferir en el vínculo lector-acontecimientos. Tal vez la inquietud de aquél venga de lo insólito de ciertos eventos deslizados en un marco de cansada cotidianeidad, la rendija por la que se pasa al «otro lado» y que tan bien conoció el maestro Kafka. En este sentido hay una pieza clave: *Un pez en la tarde fría,* la historia de un hombre que camina por un espinel mientras los pescadores buscan peces igualmente anónimos y él rememora trechos de su vida. Su fantasía es encontrarse con un pez que lo espera y que sabe de él, de su oculta identidad, de otra vida que no sabe ni sabemos: el «otro lado», lo «abierto» en la rutina. También *La salvación* apunta a un signo sordo, de esos que ilustran sutilmente tantas historias de Henry James: alguien muere llevando en un paquete algo que lo salvará y que no nos enteramos —ni el narrador ni nosotros— qué es. En tanto, *La puntualidad es la cortesía de los reyes* nos muestra a un suicida que ignora que lo es y que se enterará de ello cuando el cuento haya terminado: mientras éste pasa, el suicida hace cosas perfectamente ajenas a su deliberación de muerte.

Muerte y marginalidad son los hilos sobre los que se tensan los relatos de Blaisten, las abcisas de su mundo. No la marginalidad vista desde dentro, sino el margen social que es la tentación y —por lo tanto— el infierno de la clase media. Los marginales de nuestro escritor se portan como pequeños burgueses y se mimetizan con la vida que no llevan. Vayan como ejemplos *La felicidad* (historia de una empresa que vende objetos recogidos por la calle), *Los tarmas* (organización familiar que vive de asistir a fiestas a las que no ha sido invitada y de las que hurta lo necesario para sobrevivir), *Violín*

de fango (biografía de un hijo de inmigrantes judíos que se convierte en enardecido glosista de tangos como manera de imponerse una identidad argentina que no tiene). En clave de disparate irónico, *Victorcito, el hombre oblicuo,* sintetiza las desdichas de un hombre que no puede tratar a los demás de frente y queda al margen de ellos, aunque a corta distancia. También es excelente ejemplo de frontera cultural porteña *Mishadura en Aries,* autorretrato de un *medium man* de Buenos Aires, tensionado por el sicoanálisis, el horóscopo y el marxismo, todo sabido de segunda mano. *La puerta en dos* insiste en la marginación: esta vez, un hombre decide construirse una biblioteca y meterse en ella, para lo cual sacrifica, literalmente, a sus amigos y familiares.

Porteño sin costumbrismo ni jergas de familia, fluido sin coloquialismos, divertido sin caricias impúdicas y popularescas, Blaisten construye una ecuación que es personal a fuerza de no pretender nada peculiar. Tiene eso que se adjudicaba a los buenos narradores «de antes» y cuya consideración se perdió en aras del experimentalismo a todo trapo y el tropicalismo de última hora: tiene un mundo. Un mundo en que la calle Boedo lleva a un castillo de Dublín y en que los tangos ostentan epígrafes de James Joyce. Un mundo incierto, fronterizo, hostigado por la muerte, como la Argentina de las últimas décadas.—*B. M.*

RICHARD J. BERNSTEIN: *Praxis y acción. Enfoques contemporáneos de la actividad humana,* versión española de Gabriel Bello Reguera, Alianza. Madrid, 1979, 346 pp.

Bernstein sitúa a Hegel en el cruce de caminos de la contemporaneidad y se funda, para ello, en considerarlo el primer filósofo sistemático de la praxis, es decir, el autor de un discurso que trata de sacar a la pura razón del atolladero de su propio espacio, llevándola al terreno de la vida. Pensar la vida ha sido la tarea —no importa ahora si el buen éxito— de Hegel. Por ello, todo el pensamiento posterior deviene de él y lo hace hegelianamente, o sea, superando —contradiciendo y afirmando en segunda instancia— al maestro. Toda la filosofía posthegeliana es como Hegel *aufgehoben.*

El autor explora, sucesivamente, las distintas maneras de plantear una filosofía de la praxis y luego, de la acción, a partir de Hegel:

Marx, Kierkegaard y Sartre, los pragmatistas anglosajones (Peirce y Dewey) y la filosofía analítica del lenguaje, sobre todo en su vertiente vienesa.

Las relaciones de familia —íntimas y borrascosas— entre Hegel y Marx llevarían una entera biblioteca. Bernstein las reduce a un tema axial: considerar el marxismo (como lo han hecho los marxistas hegelianos) una filosofía de la praxis, sea en su vertiente dialéctica —la que entiende la teoría como un proyecto de práctica y la práctica como la piedra de toque de la teoría, en continua retroalimentación—, sea en su vertiente althusseriana: considerar la ciencia como la guía verdadera de la praxis.

Entre Kierkegaard y el primer Sartre —el de *El ser y la nada*— corre un cordón umbilical hegeliano: el definir —poner límites— la condición humana como una conciencia desdichada, que no puede exceder la noción de ser lo finito en un mundo infinito. Para saltar el cerco, el Sartre antropológico y marxista tratará de conciliar vanamente el existencialismo con el materialismo dialéctico, elevándose de su pesimismo radical inicial —el hombre como pasión inútil por la totalidad, llámese Dios para entendernos— a un proyecto de vida mejor «en el mundo» por una cierta praxis política.

En el espacio del pragmatismo y del positivismo lógico aparece la idea de «acción» como límite de la filosofía, mojón ante el cual el discurso se detiene y cede la iniciativa a los hechos. Y allí se abren dos caminos: el que lleva del filósofo a los «hombres» corrientes y el que convierte la filosofía en una jerga para siempre confinada a los círculos especializados.

Bernstein ha tratado de proponerse un derrotero optimista en medio de la melancolía que suele invadir a la filosofía actual cuando se mira a sí misma, tan espléndida de herencias, tan afinada, tan inútil. Reconciliar el pensamiento profesional y sistemático con la «vida» es tarea de la acción, pero siempre la filosofía de la acción será un discurso sobre ella y no la acción misma. De la acción, por su parte, darán cuenta nuevas filosofías y así hasta el infinito.

La propuesta de Bernstein es útil, pues abre un espacio en que otros investigadores pueden completar el panorama (dirigiéndose a la filosofía de la vida, al espiritualismo, a Croce, al racionalismo vitalista, etc.) y ver qué han hecho los filósofos, a partir de Hegel, para revitalizar la inmemorial costumbre de pensar.—*B. M.*

ALTHUSSER, MACHEREY, BALIBAR: *Filosofía y lucha de clases*, Akal. Madrid, 1980, 137 pp.

La moda althusseriana ha pasado. Contribuyeron a su ocaso las polémicas en que se vio enredado el filósofo de la rue d'Ulm y las propias palinodias de Althusser. En parte, ha confesado su crítica tendenciosa y ocultadora del Marx hegeliano. En parte, ha retocado algunos puntos de vista y apresuramientos, como el de considerar, alegre y homogéneamente, el panorama de la práctica de los PC del mundo, como un elemento a tener en cuenta para releer la teoría.

El trabajo de Althusser aquí incluido (*La transformación de la filosofía*, leída en Granada en 1976) insiste en la vieja treta de recortar los textos clásicos marxistas en pos de una coherencia que no tienen y que sería científico admitir como tal. Ahora Althusser encuentra que Marx nunca se ocupó filosóficamente de la filosofía (¿qué hay de los *Manuscritos*, de las tesis sobre Feuerbach, etc.?). Esto deja a Althusser las manos libres para adjudicar a Marx una tesitura filosófica elaborada por él mismo y darla por buena, ante la ausencia de textos contradictores. Lo mismo hizo antes para deshegelizar a Marx y comtizarlo con entusiasmo.

El discurso del profesor francés conserva algunas constantes: sigue siendo teoricista (esta nota ha sido bien explicada por Sánchez Vázquez), o sea, dividiendo la teoría de la práctica con la creación de las prácticas parciales, entre las cuales, la teórica. La teoría no transforma nada y la práctica, sí, aunque carece de sujeto y de fin. Es como el Espíritu Absoluto o el Inconciente Colectivo, sujetos de sí mismos, o sea, de nadie.

La filosofía corriente es una teoría de la ciencia y de las ideologías. Marx propone una ruptura frente a ellas: una nueva práctica de la filosofía, la lucha de clases en teoría. En la construcción althusseriana, esta filosofía reemplaza a la ciencia de la primera época, o sea, la actividad de unos sujetos (los científicos marxistas) que liberaban a los hombres de las ilusiones ideológicas. Si Althusser hubiese pronunciado a tiempo la palabra burocracia, todo estaría claro, y se sabría desde dónde dice lo que dice. Pero el ocultamiento supera la coherencia del discurso y no puede sostenerlo cuando el autor pretende oponer la filosofía marxista a la del poder, desde la cátedra de la Escuela Normal Superior.

En *La historia de la filosofía considerada como lucha de tendencias*, Pierre Macherey incurre en el defecto de idealismo que ataca con calor: define la historia de la filosofía como la oposición entre el ma-

terialismo (eterno y verdadero) y el idealismo (pasajero y mendaz) y sostiene que los idealistas son materialistas que se ignoran. El enfrentamiento, como se ve, no es dialéctico, sino teológico: equivale a la lucha del bien y el mal y el fin es previsible. Acaso lo decrete el Partido del Bien. Textos como el presente demuestran cuánto están aferrados los intelectuales de cierto *establishment* a un fantasma de Stalin insuficientemente exorcizado.

Por fin, otro discípulo de Althusser, Etienne Balibar, en *¿En nombre de la razón?* examina el retorno de cierto irracionalismo en el pensamiento burgués contemporáneo, llamando a la lucha contra él, pero no en nombre del racionalismo clásico, como se hizo en la década de los treinta, sino arremetiendo contra el irracionalismo como máscara del positivismo, que es la permanente y fundante ideología burguesa: Macherey revisa a Lukács, lo cual es razonable, pero tambalea cuando trata de sustraer al marxismo de la herencia tradicional del racionalismo que origina Descartes, para ligarlo —de nuevo Althusser— a Spinoza. Umberto Eco hace años que intentó mostrar cómo la vindicación althusseriana de Spinoza implicaba un reconocimiento teológico que la inteligencia hacía del orden del mundo.

Hasta aquí el volumen es un colecticio pero eficaz documento de las dificultades que enfrenta el pensamiento marxista actual, sobre todo si quiere salvar a Marx como un sistema y completarlo, en lugar de reexaminarlo como teoría clásica (por lo tanto: exterior a nosotros y ubicada en su tiempo) a la luz de hechos sociales e intelectuales posteriores. De lo contrario, Marx y los marxistas pueden ser autores de un catecismo tan temible como cualquier otro, sobre todo si se encara el sistema con la totalidad, sin dejar resquicio a la duda. El sistema, desplegado como un discurso omnisciente sobre el todo, se convierte en el Espejo de la Verdad.

Apéndice de lo anterior es un trabajo de Jiménez Asensio, Hinojosa y Maresca sobre la situación intelectual y social de hoy en referencia al gremio de los enseñantes de filosofía. A pesar de su lenguaje abstracto y su carácter abierto y general, apunta a un dibujo documental del posfranquismo universitario de indudable utilidad.—*B. M.*

MIRCEA MARGHESCOU: *El concepto de literariedad. Ensayo sobre las posibilidades teóricas de una ciencia de la literatura*, versión de Laura Cobos, Taurus. Madrid, 1979, 125 pp.

Desde su acuñación en 1921 por Roman Jakobson, la «literariedad» *(litteraturnost)* o calidad de lo literario ha servido de fundamento a casi todas las tentativas formalistas y estructuralistas de explicar la literatura. En pos de la especificidad de ésta, los teóricos de un cierto puritanismo fenomenológico han tratado de aislar lo literario de la literatura y construir con ello un objeto autónomo y autosuficiente, prescindente de todo contexto y sustentado en reglas propias.

La mayor dificultad con que han tropezado estas tendencias es su punto de partida: al considerar lo literario como un puro ser de lenguaje, se las han visto con un hecho lingüístico que, por lo mismo, debía apelar a un código exterior a la literatura y, por tanto, inespecífico a ésta: el código de la lengua. Pues cualquier literatura se construye, si no dentro, al menos a partir de una lengua determinada, aunque no sea más que para hacer su parodia o ejercer sistemáticas violaciones sobre ella.

Marghescou intenta cercar, una vez más, el concepto de literariedad, acaso sin advertir —pero sí, como veremos, concluyendo— que es inseparable del viejo concepto de retórica literaria. En efecto, un discurso se construye como literario y puede ser reconocido (eventualmente, gozado o padecido) como literario, gracias a unas pautas que suministran los códigos retóricos de la literatura. Mejor dicho: los distintos sistemas de hacer literaturas peculiares en distintos momentos de la historia. Ello sin contar con las sociedades en que la literatura carece de espacio y donde no hay discursos que se produzcan como literarios.

A esta historicidad de las retóricas se une la historicidad de los códigos de lectura que son, en definitiva, los que «literaturizan» la literatura. Por esto dice Borges que Plinio era leído en su tiempo en busca de certezas y hoy, en busca de prodigios. En los tratados de arquitectura del Renacimiento no existe el gótico, que existe para nosotros a partir del romanticismo.

En principio, el autor señala la literariedad como un síntoma del discurso: la pérdida de los referentes. Un discurso es literario cuando no contiene ninguna información sobre la realidad (p. 33). Cabe preguntarse: ¿a qué alude la literatura?, pues si no alude a nada,

entonces no es un discurso, sino un simulacro de tal, carente de la función de significancia (vínculo y proceso entre significado y significante). Marghescou responde: la literatura alude a enigmas por resolver (muy poco enigmáticos, entonces), símbolos por descubrir, arquetipos por reconocer (p. 34). Como se ve, Marghescou explica la literariedad aplicando un código filosófico que se remonta a Platón y llega hasta Jung. ¿Donde queda la especificidad literaria? No, seguramente, *en ese código semántico (sic)* que se desmarca del lingüístico para poner «al significado en relación con un símbolo o con un arquetipo que se convierte en el objeto designado por el signo (p. 39), pues arquetipo y símbolo son exteriores al discurso y, por lo mismo, «reales» en relación con él. Más aún: «El habla literaria proviene también de la fábula, de la parábola y de la iniciación; articula ante nosotros las sombras de una realidad otra que en ella se oculta y se revela al mismo tiempo, como las ideas de Platón en lo sensible cotidiano» (p. 59).

La literatura según Marghescou ocurre, de tal guisa, fuera de la historia, es «un conjunto sincrónico total, sistemáticamente organizado, pero, no obstante, independiente de todo pasado» (p. 64). Mallarmé es contemporáneo de Dante. Es preferible pensar otra cosa: que hoy leemos a Dante y a Mallarmé porque integran la síntesis histórica que somos, pertenecen a una cultura aún inteligible para nosotros. Son escritores de 1980 y no de un presente intemporal.

Luego de estas precisiones teóricas, Marghescou aborda el problema de una historia de las literaturas, tratando de compaginar la esencia fija e inmutable de lo literario con el fluctuar de las literaturas peculiares. Aquí su epistemología cambia y pasa de arquetípica a histórica. En verdad, lo que ocurre cuando leemos un texto es que operan en nosotros unos códigos retóricos (régimen literario dice el autor) que nos han sido suministrados por la cultura, es decir, por la historia. Estos códigos colorean de literariedad lo que leemos, no porque reconozcamos en el texto la oculta esencia de la literatura, sino porque coinciden los rasgos de comportamiento de dicho discurso con nuestras expectativas retóricas, perfectamente incorporadas y como reflejas. «La especificidad de la literatura sólo podrá ser descubierta al nivel de un régimen literario cuyo funcionamiento es distinto del funcionamiento lingüístico, así como de otros funcionamientos semánticos» (p. 117). Por fin, Marghescou identifica régimen específico (o sea, retórica) con literariedad.

Como se advierte, el libro tiene dos vías internas contradictorias. De allí la utilidad de su lectura, ayudada por una prosa tersa y con-

cisa. Estas vías sirven para desvelar, una vez más, el trasfondo ideológico de la ciencia de la literatura de los formalistas, y para dibujar los atolladeros en que se han perdido algunas de sus tesis más llamativas. También sirven para mostrar cómo, después de algunos pasos de baile más o menos laberínticos, la obra literaria retorna al lugar de nacimiento: la historia.—*B. M.*

PEDRO PROVENCIO: *Tres ciclos*, Dédalo. Madrid, 1980, 175 pp.

El murciano Pedro Provencio (1943) reúne aquí composiciones que datan del período 1974-1977. Las fluctuaciones del tiempo y de la búsqueda expresiva se hacen notables, y tal vez lo más hábil hubiera sido reducir el poemario a sus muestras más logradas y a la breve parte experimental y de ironía aplicada a la misma palabra poética, con lo que habría ganado en definición y en nivel.

Provencio obedece a la sabia tradición de dejar la iniciativa a las palabras: «Ahora que no existe la clave de nada / puedo empezar a hablar.» Las palabras, que no las formas:

Al final de este verso ten cuidado
al final de este verso agárrate
al final de este verso habrás caído
otra vez en la trampa del poema

El poeta logra evitar la trampa en piezas ceñidas como la V de la Cuarta Parte:

...deseando mover
los ojos y temiendo
que al variar la imagen
sepa que está ciego
arriesgado a la alegría mediocre
a la tristeza inexpresiva
olvidado
vivo en voz baja
muerto a gritos

O también incursiona en el mundo fluyente, lleno de referencias sensibles, de la evocación sexual (*Acto de amor I*):

Tus labios en
los míos en
tus manos en

mis ingles en
tus hombros en
mis labios en
los tuyos en
mis manos en
tus ingles en
tus labios en
los míos

Más que en otras líneas (la remembranza prosaica, la reflexión lindera con el aforismo ensayístico, la introspección dubitativa) en estos espacios de la poesía desgarrada entre la memoria y el vacilante presente, está lo mejor de estos ciclos, de algún modo colmados y anunciantes de nuevos horizontes.—*B. M.*

JOAO CABRAL DE MELO NETO: *Antología poética*, selección y traducción de Márgara Russotto, Fundarte. Caracas, 1979, 69 pp.

Por su ya larga trayectoria como autor y por su permanencia diplomática en el mundo de habla castellana, Cabral es un poeta suficientemente conocido en nuestra lengua. En estos casos, suele llegar la hora de la antología, por breve que ella sea. Seleccionar sus piezas no es tarea compleja, ya que una línea tensa los coloca en una misma propuesta, que va desde *El ingeniero* (1942) hasta *La educación por la piedra* (1965), pasando por *El perro sin plumas, Muerte y vida Severina, Paisajes con figuras, Cuaderna, Dos parlamentos* y *Serial,* obras de las cuales se ha nutrido esta antología.

Ultimo eco de las vanguardias del veinte, pasadas por el intimismo y el lirismo interior de los cuarenta, Cabral pone al servicio de su ejercicio poético un lenguaje quedo y terso, hasta producir el efecto de intermediar impersonalmente en una poesía escrita por nadie, poblada de imágenes de súbita extrañeza, aunque de contornos cotidianos, y de una verbalidad recatada y prescindente.

Márgara Russotto sirve a su tarea con la prudencia requerida, sin ignorar el riesgo de consonancias involuntarias y de errores de matiz que puedan deslizarse entre dos lenguas próximas con lo son el castellano y el portugués. El pequeño volumen es un breviario Cabral que permite un rápido acceso a un cuarto de siglo poético edificado sobre un largo instante como intemporal, en que se escucha el elegante fluir de la palabra sujeta a su propia discreción.—*BLAS MATAMORO (Ocaña, 209, 14 B, MADRID-24).*

NOTAS MARGINALES DE LECTURA

CESAR VALLEJO: *Los Heraldos Negros*. Traducción y notas de Mihai Catuniari. Editorial Univers, Bucarest.

A las innumerables traducciones que se han hecho de la poesía del peruano universal, viene a sumarse esta de Mihai Cantuniari de *Los Heraldos Negros*, al rumano, en una versión bilingüe. El parentesco existente entre el rumano y el castellano, si bien no en su totalidad, nos permite sentir el pulso rítmico enraizado en el decir poético de Vallejo; la secuencia verbal que entreteje las imágenes y les comunica la fuerza desgarrada a los poemas de *Los Heraldos Negros*, uno de los libros de poemas más estremecedores que sin lugar a dudas ha dado la poesía en lengua española, en muchos siglos de creación expresiva.

La amorosa entrega al trabajo que implica la traducción de *Los Heraldos Negros*, por parte de Mihai Cantuniari se halla claramente expresada en la nota que acompaña la traducción: «el traductor reconoce apenas ahora que ha gozado largo tiempo, egoísta y solitariamente, con las raras esencias encerradas entre las páginas de este libro.» Si tomamos en consideración que, como se nos dice, esta es la primera versión íntegra que se hace al rumano de este libro capital dentro de la totalidad de la obra vallejiana, el valor del trabajo emprendido por Cantuniari es no solamente meritoria por lo que conlleva de entrega, sino por el hecho de que viene a llenar un vacío incomprensible existente hasta la aparición de este libro en lengua rumana, en relación con la poesía en lengua española. En realidad se nos hace difícil la inexistencia hasta ahora de una traducción total de este libro dentro del contexto cultural de un país siempre abierto a lo que se escribe en español, pero las cosas suceden y no hay que admirarse. No debemos olvidar que también entre nosotros el tiempo para una total valoración del poeta peruano no fue corto.

Esta versión en rumano de *Los Heraldos Negros* se halla precedida de un extenso prólogo de Vasile Nicolescu, en el cual se sitúa la obra de Vallejo en el contexto de la poesía sudamericana y dentro del contexto de universalidad a que ésta ha llegado.—G. P.

FERNANDO CURIEL: *Onetti: obra y calculado infortunio*. Edición Universidad Autónoma de México. México, 1980.

Los ensayos sobre la obra del uruguayo Juan Carlos Onetti podría decirse que son más bien escasos. El «maestro» o «padre» o, simplemente «iniciador», como se le ha denominado por los mismos integrantes del origen de su paternidad, algunas veces compartida, pero paternidad al fin, el llamado *boom* de la narrativa sudamericana, ha sido hasta hace relativamente poco tiempo más afortunado en elogios verbales que en estudios verdaderamente serios. No es que estemos diciendo que no los haya, estamos diciendo que para la importancia y el tiempo que la obra de Onetti lleva como elaboración y resultados concretos, son pocos. Tenemos que tomar en consideración que *El pozo* data del año 39, *La vida breve* del 50, y *Juntacadáveres*, del 64, habiendo entre estos años varios otros títulos. Esto es, que la narrativa onettiana está nacida y madura cuando otras comienzan a perfilar sus logros auténticos.

Si bien es cierto que la obra onettiana, recién comienza a ser seriamente valorada y estudiada, no obstante la existencia de unos cuantos trabajos importantes aparecidos hace algún tiempo atrás, la crítica y los comentaristas esporádicos se han detenido más en los aspectos de la exterioridad anecdótica que en el esclarecimiento significativo de la obra del narrador uruguayo en toda su dimensión.

La importancia de *Onetti: obra y calculado infortunio*, del ensayista Fernando Curiel, radica en el pormenorizado balance de situaciones y hechos en torno a la novelística de J. C. Onetti; su papel dentro de la narrativa sudamericana y, a la vez, la reacción de los componentes de esta eclosión expresiva ante su obra. En su afán por ser veraz y riguroso, Fernando Curiel linda con la posición del juez, que presenta y valora una serie de pruebas concluyentes de las que —justo es el reconocerlo— la crítica instituida durante un período demasiado largo se nos presenta como culpable de un delito de ceguera manifiesta. A lo largo del ensayo de Curiel asistimos, desde luego, al reconocimiento reciente de esta misma crítica que ha redundado en un apresurado *mea culpa* rectificador.

Resulta alentador leer un ensayo como este de Fernando Curiel. Amén del valor de los antecedentes que Curiel maneja está el valor idiomático en el que está escrito *Onetti: obra y calculado infortunio*, directo, ameno y lleno de una auténtica entrega emocional a la obra y a la personalidad del autor tratado.—G. P.

FELIPE BOSO: *21 Poetas alemanes.* Colección Visor de Poesía. Alberto Corazón Editor, Madrid, 1980.

Felipe Boso, el traductor de estos 21 poetas alemanes contemporáneos, nació en Villarramiel del Campo, Palencia, el año 1924. Es licenciado en Historia y Filosofía en España habiendo realizado también estudios de Geografía y Etnología en la Universidad de Bonn. Boso es un profundo conocedor de la poesía alemana en su vertiente más actual, como nos lo da a conocer en este trabajo de traducción y por el rico material informativo de que hace gala en las palabras preliminares que abren estos dos volúmenes, que más que unas palabras introductorias viene a ser un prólogo-estudio de las corrientes que han conformado la poesía alemana en los veinte años que abarcan los poetas traducidos (1945-1975): Günter Eich, Hans Bender, Peter Huchel, Johannes Bobrowski, Ingeborg Bachmann, Karl Krolow, Nelly Sachs, Ernst Meister y Paul Celan, en el primer volumen. En éste como en el volumen 2, Boso no solamente ha querido darnos una visión limitada de la poesía de una de las dos Alemanias, sino por el contrario abarcar una mayor amplitud. De esta forma Boso se ha dedicado a traducir el amplio espectro de la poesía escrita en lengua alemana. Debido a ello nos encontramos con la obra de poetas como la de Celan.

Hay que reconocer que lo dicho por Boso en su prólogo con respecto a la poesía alemana entre nosotros es una verdad innegable: «Es un secreto a voces que la literatura contemporánea alemana de creación (...) ha sido trasegada con cicatería al castellano de ambas orillas del Atlántico.» De esto no cabe la menor duda. Nos hemos acostumbrado y nos han acostumbrado, por la razón que sea, a un reducido y poco esclarecedor número de nombres y obras. Esto ha hecho que hayamos estado un poco a ciegas con respecto a este importante filón de la poesía contemporánea europea. El llenarnos este vacío de conocimiento, fuera del valor que encierra el trabajo de traducción de Boso, es el mérito de esta edición bilingüe de la poesía alemana. Hemos de anotar que los errores no están en la versión castellana, que sería lo propio de una traducción, sino en la transcripción alemana que muestra algunos errores en la construcción de las frases.—G. P.

JOSE CONTRERAS QUEZADA: *Atrás de la raya de tiza.* Letras mexicanas. Fondo de Cultura Económica. México D. F.

El mundo del bandidaje como rostro de la violencia, no es una temática que cuente con pocos cultivadores en la literatura sudamericana. Son numerosos los autores que lo han utilizado como soporte narrativo de una u otra forma, en algunos casos para revelarnos una realidad social a la búsqueda de su identidad escamoteada y otros para entregarnos una sublimada visión del hombre perseguido, o acorralado. *Atrás de la raya de tiza* podría ser un libro más en este sentido, pero no lo es. En estos relatos existe una atmósfera que nos hace reflexionar en un sentido estrictamente literario. Es decir, la anécdota, aunque importante, lo es menos que la forma en que está contada.

José Contreras Quezada juega más que con unos personajes, con unas situaciones; son esas situaciones las que confieren presencia y realidad a los seres que se mueven en los cinco relatos que componen *Atrás de la raya de tiza.* Hay que poner de manifiesto la espontaneidad con que Contreras Quezada nos va dando, en cada uno de estos relatos, la visión de un citadino que va mostrando una serie de seres marginados que se debaten por romper el cerco que les oprime socialmente sin conseguirlo, o consiguiéndolo sólo en contadas ocasiones.

La violencia de las grandes urbes es en el libro de este narrador mexicano una veta de la cual extrae todo el caudal de ternura que se deja ver en sus páginas. Los personajes no son solamente en sus actitudes una exposición de la violencia, sino también un medio para representar su angustia; angustia es lo que se oculta en los tahures, proxenetas y ladrones que nos cuentan sus historias; historias en que el miedo es una constante que no logra encubrir la bravuconería de los gestos.

A grandes rasgos los componentes esenciales que dan vida a estos relatos son la violencia, la ternura y el miedo, aunados por la sobriedad de un estilo narrativo que logra transmitir una realidad ambiental y humana. El análisis en profundidad de varios de los cuentos de *Atrás de la raya de tiza,* podría dar para mucho más de lo que nos permite una reseña como la presente. Contentémonos con darle a estas líneas un carácter de testimonio de un narrador premunido de un indudable valor expresivo.—*G. P.*

EMILIO PALACIOS: *Juan Meléndez Valdés*. Editorial Alhambra, Sociedad Anónima. Clásicos. Madrid.

El profesor de Literatura Española en la Universidad Complutense de Madrid, Emilio Palacios Fernández, es uno de nuestros más destacados especialistas en la literatura del siglo XVIII y en la Generación del 98. Su labor investigadora dentro de estos dos aspectos de la literatura española se halla avalado por una serie de trabajos publicados en diferentes revistas especializadas.

En este estudio sobre Juan Meléndez Valdés, el más señero de los poetas del neoclasicismo español, el profesor Palacios Fernández realiza una estructurada investigación de una época de la poesía española que, justo es reconocerlo, ha sido blanco de una falta de rigurosidad esclarecedora por una buena parte de nuestra crítica. Este indudable error es corregido por medio de este estudio, en el cual se nos presenta con perfecta coherencia los valores estimables que la época tuvo y aportó dentro de la expresión poética.

A través del análisis de la obra de Meléndez Valdés, y en las casi cuatrocientas páginas que componen el volumen, incluyendo su poesía, asistimos a una pormenorizada investigación sobre el poeta de Ribera del Fresno, pero también, como hemos dicho, a una época, ya que como nos dice el profesor Palacios «el estudiar la poesía de Meléndez Valdés el compás de su vida nos permite comprender un cambio lógico en su forma de entender el hecho literario. Así se nos presenta como el mejor poeta de su época y merecedor del apelativo que se le dio de Restaurador de la poesía castellana. (...) Además, a través de Meléndez Valdés podemos estudiar la evolución poética de un siglo, y ver cómo la pretendida poesía neoclásica se disgrega en multitudes de matices, formas e intenciones. En cierta manera, con Meléndez nos quedamos dentro de la fidelidad a unos ideales ilustrados, en las puertas mismas del Romanticismo.» No cabe la menor duda de que la importancia de este trabajo para el estudio en profundidad de nuestra poesía del siglo XVIII es de un valor incuestionable. Y hay que señalar otro aspecto de esta obra y es el de su valor estrictamente literario: un estilo ameno que llama a la lectura no solamente del especialista.— *G. P.*

MARGARET A. REES: *Espronceda, El estudiante de Salamanca.* Critical guide to Spanish texts. Grant & Cutter, Ltd., en asociación con Tamesis Books Ltd., 1979.

Aunque el papel asignado a estos trabajos publicados por Tamesis Books, sea el de servir a un reducido número de estudiantes ingleses, los de literatura española, no podemos menos que reconocer que muchos, por no decir que la casi totalidad de los estudios sobre autores españoles o hispanoamericanos, publicados, superan con mucho el mero aspecto de un texto guía. Bástenos recordar aquí algunos excelentes por su trabajo de investigación aparecidos en esta misma colección: *García Lorca: Poeta en Nueva York,* de Derek Harris; *Cortazar: Rayuela,* de Robert Brody, y otros de igual valor de los cuales hemos dado cuenta en estas reseñas con anterioridad.

Las mismas características de trabajo riguroso y esa profundidad de los antes reseñados, posee este estudio sobre una de las obras más importantes de Espronceda. Una perfecta y acabada, aunque breve investigación es este trabajo debido a Margaret A. Rees, profesora de literatura española especializada en nuestro Romanticismo. En él Margaret Rees nos adentra en la obra de Espronceda desde una serie de puntos importantes y esclarecedores para entender y apreciar, en su justo valor, la personalidad poética del autor de *El estudiante de Salamanca.* Rees no solamente nos da la dimensión de Espronceda, como poeta, sino también la de su tiempo, que el poeta español supo interpretar siguiendo unos postulados estéticos que simbolizaban la realidad de su expresión poética.

Margaret Ress en este volumen, aporta una completa relación de notas y acotaciones al texto de Espronceda, lo cual hace de este estudio un trabajo importante para el conocimiento de su autor y su momento en la literatura española del XIX y contribuye a revalorizar una figura que no siempre ha sido vista con la objetividad que se merece.—*G. P.*

VICENTE LEÑERO: *El Evangelio de Lucas Gavilán.* Seix Barral. Nueva Narrativa Hispánica. Barcelona.

La obra de Vicente Leñero, dentro del contexto de la nueva narrativa mexicana, en primer término, y luego en el más amplio del panorama de la literatura iberoamericana de hoy, es un hecho creador indiscutible y ampliamente valorado en sus aportes. Desde la aparición

de su libro de relatos *La polvareda y otros cuentos,* hasta esta obra *El Evangelio de Lucas Gavilán,* ha transcurrido un tiempo apreciable, un tiempo en el que la narrativa de Leñero no solamente se ha cimentado sino que se ha abierto a nuevas entregas aportativas, de las ya logradas en su búsqueda creadora.

Al referirnos a cualesquiera de las obras de Vicente Leñero se hace imprescindible citar su novela *Los albañiles,* que obtuviera el Premio Biblioteca Breve Seix Barral del año 1963, y publicada en España por la misma editorial al año siguiente. *Los albañiles* fue sin lugar a dudas la obra que dio a este escritor mexicano la posibilidad que su nombre traspasara los límites de su país, donde tenía ya una bien merecida resonancia, para lograr una más amplia audiencia en el plano internacional. En esta novela tuvimos la ocasión de hallarnos ante la presencia de un escritor que venía a dar una nueva visión de la narrativa sudamericana; con ella se rompía un tanto el esquematismo a que en este sentido se había llegado con los cuatro o cinco nombres siempre citados como referencia a la novelística sudamericana de las últimas décadas.

En esta obra, *El Evangelio de Lucas Gavilán,* Vicente Leñero realiza una rigurosa actualización del Evangelio, y, según él mismo nos lo dice en la carta-prólogo que abre el libro «buscando, con el máximo rigor, una traducción de cada enseñanza, de cada milagro y de cada pasaje al ambiente contemporáneo del México de hoy». La búsqueda de que nos da fe Vicente Leñero en este libro no deja de ser loable, pero de un resultado previsible. En este libro del escritor mexicano es rescatable del punto literario, lo más importante del estilo del autor de *Los albañiles,* su dominio narrativo, la extraordinaria agilidad y riqueza idiomática. Lo demás aunque se nos haga cuesta arriba decirlo, puede ser materia de una crítica teológica.—*G. P.*

JOSE BAILON: *Edema terrenal.* Publicación de la Librería Anticuaria El Guadalhorce, Málaga, 1979.

La tradición marcada por las publicaciones de poesía que edita Angel Caffarena en Málaga, es con toda seguridad un ejemplo de dedicación a la difusión de la poesía en España. Decimos que es un ejemplo porque pensamos que esta actitud bien valdría la pena que fuera imitada por otros. Las ediciones de poesía de El Guadalhorce ha significado y continúan siéndolo, un aporte de indiscutible valor para el desarrollo de la poesía, como lo atestiguan los muchos nom-

bres dados a conocer en esta colección y que, en muchos casos, han venido a integrar de una manera valiosa el panorama de la poesía actual.

Edema terrenal es el número 70 de la colección «Cuadernos del Sur», que edita El Guadalhorce y recoge una colección de poemas del granadino José Bailón (Peligros, 1949). *Edema terrenal* se nos dice que es el primer libro que ha publicado Bailón de los varios que mantiene inéditos. En éste nos hallamos ante una poesía de estructurado lenguaje, y cuyo resultado formal se escapa totalmente de la mayoría de las preocupaciones un tanto unidas a verso lorquiano que con bastante frecuencia encontramos en los poetas más recientes dentro del contexto de la poesía andaluza.

José Bailón busca abarcar en su poesía una dimensión en que la palabra encuentre su sentido poético por una especie de dinámica propia que le permita «abarcar de una mirada la unidad fantástica» de una serie de aconteceres humanizados por una profunda sensibilidad ante las cosas. En estos poemas de Bailón prevalece una incuestionable voluntad de alterar el ritmo descriptivo del poema, lo que le lleva en muchas ocasiones a una actitud de meritorio riesgo, que le permite consolidar logradas imágenes, donde el misterio es un entramado de sutiles referencias. Bien valdría reseñar aquí el poema «No creo en el olvido» por su indudable fuerza, con el que Bailón rinde un homenaje a Cernuda.—*G. P.*

JOAQUIN MARQUEZ: *Etiquetas para pieles humanas.* Ediciones Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación. Madrid.

Etiquetas para pieles humanas fue en su momento una de las obras concursantes al Premio Leopoldo Panero, ya desaparecido, tristemente desaparecido, esto hay que decirlo. Si no me equivoco, este libro me parece fue la última publicación que se hizo bajo este sello, y que, en la ocasión de discernir el premio, hubieron algunos hechos de los cuales no nos vamos a hacer eco en esta oportunidad, primero porque de ellos se habló en su momento, creo, y segundo porque el motivo de estas líneas es reseñar el libro de Joaquín Márquez.

Etiquetas para pieles humanas está dividido en tres partes: «Edad de la materia», «Etiqueta para pieles humanas» y «Animal de soledad». En estos tres apartados se condensa una poesía que busca y halla en el golpe certero de la metáfora su valor más inmediato. Y decimos inmediato porque es esta característica la que primero entra en diálogo

con el lector de estos poemas, después demanda nuestra atención la incuestionable transferencia emocional que de ello se desprende.

Otra de las características de los poemas que integran *Etiquetas para pieles humanas* es su poder de sugerencia. Joaquín Márquez posee una capacidad de visión expresiva que le permite hallar el valor poético, y transferirlo. De entre todo lo que nos rodea Márquez elige ese hecho, aparentemente intranscendente, y con una indudable penetración del momento logra dotarlo de una dimensión poética. Podríamos citar aquí muchos de los logros que en este sentido se encuentran en estos poemas, bástenos con recordar el poema «Etiqueta para una desconocida que bosteza» de la segunda parte del libro. En este poema está presente una capacidad de síntesis; un poder de aprehensión del instante expresivo en el cual las imágenes se cargan de sugerencias.—*G. P.*

RAUL GARCIA IGLESIA: *Crónicas del porvenir.* Solar. Ediciones de Poesía. Miami. USA, 1980.

Crónicas del porvenir es uno de aquellos libros de poesía que desde los primeros versos dan la dimensión de su autor, nos hablan con una presencia que no deja dudas que nos hallamos ante un poeta ya en el total dominio de su voz, en la madurez de su forma expresiva. Es este un libro con un tono contenido y a la vez de una amplia resonancia; contenido en el tratamiento de las imágenes, en su arquitectura formal de amplia resonancia por su realidad emocional que se abre en múltiples sugerencias de un mundo cargado de fuerza expresiva.

El decir que este es un libro con un tono estamos recordando las palabras del poeta Luis Rosales cuando definía la poesía de otro sudamericano, Pablo Neruda, al decirnos que el tono es esa corriente interna que define el hecho poético en su más pura naturaleza. *Crónicas del porvenir* es un largo poema dividido en diecinueve partes unidas por su ritmo interno, por la fuerza de su lenguaje. Su decir hasta cierto punto es distanciado de la raíz de su temática, como si quisiera ir descorriendo veladuras vitales para llegar al fondo de los hechos, a la médula de su humanidad. García Iglesias nos muestra, sin estridencias lo que es su experiencia transmutada en poesía. No trata de convencernos, deja que nos adentremos en su mundo, en una especie de reconocimiento tácito de ese libre albedrío, natural a todo lector.

Raúl García Iglesias nació en Sagua la Grande (Cuba), el año 1924. Ha publicado un ensayo sobre Joaquín Albarrán, en 1972; un libro de relatos, *Chirrinero,* en 1975, y un anterior poemario bajo el título *Horizonte,* en 1977. En la actualidad reside en Estados Unidos, donde, se nos dice se encuentran próximos a aparecer dos libros de relatos, *Capodigruppo* y *Chirrinero, vuelo dos* y su novela *Tizne.*—*GALVARINO PLAZA. (Fuente del Saz, 5, 3.° B. MADRID-16.)*

EN POCAS LINEAS

JOHN DONNE: *Poemas.* Selección, prólogo y notas de Alberto Girri. Versión de William Shand y Alberto Girri. Ed. Fundarte. Caracas, Venezuela.

Donne constituye una de las cimas de la poesía metafísica inglesa, cuya característica principal, una mezcla de ingenio y sabiduría, se encuadra formalmente en un constante manejo de la paradoja, la abundancia de metáforas e hipérboles. «El uso de la paradoja casi sistemático —anota Girri en el prólogo— es la consecuencia de una tendencia de la época a encerrar y explicar las formas silogísticas aun los más importantes dogmas religiosos, la doctrina de los sacramentos, la encarnación de la trinidad en la unidad, y todo lo que es, por definición artículo de fe.» Por ello, el espíritu lógico no sólo penetró en la poesía religiosa, sino también en la que tiene su fuente en el sentimiento puramente terreno. Típica es en Donne esa conjunción de sentimientos, lógica y teología, más una elaborada y continua utilización de la metáfora, hecho este último que le valió las críticas de sus contemporáneos, poco dados al culto de la imagen, pero que al mismo tiempo le sirvió para renovar la poesía de su tiempo.

Fue criticado como excesivamente conceptista por su total ausencia de calor, según aseguraban sus detractores. Sin embargo, la poesía de Donne constituye una adecuada dosificación de pasión y pensamiento. «Pensamiento aprehensible por los sentido», al decir de T. S. Eliot.

«Donne —puntualiza Girri— es producto de una dualidad cultural que sus poemas evidencian claramente. Por un lado, la Edad Media; por el otro, el Renacimiento. En efecto, durante la segunda mitad del siglo XVI, el Renacimiento italiano penetra en Inglaterra vigorosamente; dentro de esa corriente, Spencer inaugura la poesía isabe-

lina, con el uso abusivo de la mitología clásica, y una exaltación del amor terreno de gran belleza externa. Otro tanto Shakespeare. El pensamiento poético de Donne, en cambio, no es exclusivamente renacentista; no puede ser entendido cabalmente sino se lo relaciona con Plotino, San Agustín y con la concepción del mundo en la Edad Media.»

Predicador y teólogo, manifiesta sin embargo una comprensión profunda del sentimiento amoroso, y sus poemas de esta línea se cuentan entre lo mejor, no ya de su producción, sino también de toda la poesía anglosajona. Así, escribe: «En verdad me pregunto: ¿qué hicimos tú y yo / Hasta que nos amamos? ¿No nos destetaron hasta entonces? / ¿Mamamos como niños placeres campesinos? / ¿O roncamos en la cueva de los siete durmientes? / Así fue; pero con excepción de éste todos los placeres son fantasías. / Si alguna vez vi una belleza / Que deseé y obtuve, sólo fue un sueño de ti. (...) Mi rostro está en tu ojo, y en mi ojo, tu rostro, / Y corazones simples y fieles descansan en los rostros, / ¿Dónde podríamos encontrar dos hemisferios mejores, / Sin el agudo norte, sin el declinante Oeste? / Todo cuanto muere no estaba igualmente mezclado; / Si nuestros dos amores son uno, o tú o yo nos amamos / De manera tan semejante que ninguno flaquea, ninguno puede morir.»

La modernidad, la vigencia de la poesía de Donne puede apreciarse en toda su magnitud a través de esta impecable versión de Alberto Girri que permite acercarse a todos los fulgores del original.—*H. S.*

CLAUDIA KAISER-LENOIR: *El grotesco criollo: estilo teatral de una época*. Ed. Casa de las Américas, La Habana (Cuba).

A partir de un breve análisis de lo grotesco en general, Claudia Kaiser-Lenoir estudia el grotesco en el teatro argentino como un estilo escénico propio, dotado de pautas éticas y estéticas singulares y que refleja las contradicciones del medio social que trataba de mostrar, en el período que va desde 1923 a 1934, aunque algunas obras podrían catalogarse dentro de esta problemática hasta principios de la década de los cincuenta.

El reflejo escénico se presenta en una deformación de la imagen del inmigrante, del trabajador, explotado por un orden oficial alienante e injusto. Con una comicidad a veces desgarrante, patética, los autores del grotesco criollo anticipan el final del personaje como una derrota inevitable. «Ya no existe aquí un restablecimiento del orden ni un retorno a lo normal (como en el sainete, del que pro-

viene), porque tanto la normalidad como el orden son enjuiciados y declarados inoperantes por el grotesco.» Además, en la perspectiva del sainete el lenguaje es unívoco, y en el grotesco el lenguaje se apoya en el equívoco. «Si la palabra es el medio supremo de comunicación —subraya Kaiser-Lenoir—, lo equívoco del lenguaje empleado en estas obras se señala como ambigüedad esencial, un desajuste entre propósito y acción. Es, a nivel lingüístico, la desarmonía que caracteriza a los personajes del grotesco, entre los impulsos de su ser profundo y las acciones de su ser social.»

En la comparación grotesco italiano-grotesco criollo, las afinidades aparecen de inmediato. Ambos revelan un estado social en plena crisis de valores tanto éticos como estéticos. Ambos tratan, a través del mecanismo dramático, de desmontar los mitos que la sociedad ha mantenido como absolutos. Pero en el caso del ejemplo argentino, la importancia del factor económico es siempre relevante. Es una situación económicamente injusta la que provoca la desintegración, la corrupción o la muerte. Kaiser-Lenoir también analiza las profundas relaciones entre grotesco y esperpento, mostrando la íntima relación entre los autores argentinos y el teatro de Valle-Inclán.

Tomando el fracaso como elemento común de las principales obras del género, estudia minuciosamente *Mateo* (considerada la pieza inicidora del movimiento, estrenada en 1921), *Stéfano, El organito* y *Relojero*, todas de Armando Discépolo, y *Narcisa Garay, mujer para llorar*, de Juan Carlos Ghiano, con la que en 1950 se cerró definitivamente el período de creación del grotesco.—*H. S.*

ALFREDO BUXAN: *Acumulada, numerosa herrumbre*. Ed. Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, San Sebastián.

Con un título tomado de un verso de Félix Grande y bajo la advocación del peruano César Vallejo, este libro obtuvo el premio literario «Ciudad de Irún de Poesía» correspondiente al año 1979.

Contrariamente a lo que hacen muchos poetas jóvenes, que ingenuamente pretenden ocultar, disimular, admiraciones que provocan —naturalmente— influencias, Alfredo Buxán se aferra reverente, afectuoso, al brazo de Vallejo. Y esta actitud abierta, sincera, le permite, merced a golpes de honradez poética, elaborar un texto personal, donde lo único vallejiano es el tono, sin caer nunca en esa imitación que, por lo general, no es más que mala copia, baratija.

Buxán se planta frente al mundo con una voz dolorida (aunque no quejosa), y paso a paso brinda testimonios que van desde lo

personal («Sólo puedo no morir a la espera de qué cabizcaído / burdamente sentado en la nostalgia de tu roce / no morir: lo otro son incendios en las sienes / recuérdalo no pudimos evitar el paso de dos años / por nosotros amorosamente silenciosos en las sillas / mordiendo la espesura de nuestra ansiedad / y nos bastó / estar tomando café reedificar el mismo libro humilde [...] lo que antaño fue un desastre se ha convertido como siempre en un recuerdo») hasta lo social. Así, escribe preocupado por su hija después de haber leído en el periódico una noticia referente a la bomba de neutrones: «Tengo miedo en la nuca que me suda. / Tengo un miedo desnudo. Lo arrastro / hasta la puerta, lo expulso, corrijo / la presión desorbitada de mis dedos. / Pero vuelve a instalarse en mi cigarro. Tengo pavor / por ella: no sé si un átomo escendirá su cuerpo blando. / Quizá no llegue a novio, a ver el mar, a ser amada, descrita, encarcelada. Quizá no llegue a joven. / No sé si tendrá tiempo de cortarse las puntas del pelo / que tan lento le crece.»

Por momentos, la poesía de Buxán impresiona como un grito ahogado, reprimido, que se convierte en salmo, provocado por el cansancio de encontrarse día a día frente a un mundo agresivo, deshumanizado, que poco a poco va cerrando puertas a las alternativas, que lentamente —o de un solo golpe— le achica el lugar a la esperanza. Por eso puede escribir metafóricamente: «Las baldosas podrían mencionar / cómo pesan los pies cómo pesan cuando se arrastran / en la última bocanada de la tarde», o deslizar: «Alguien anda recogiendo de este suelo los papeles / y algún hueco de tristeza que olvidé por las ventanas / un jueves sin amor que tuve miedo y me barrí los ojos.»

El cansancio también es sorpresa, asombro ante el dolor continuo, ante la monotonía y la muerte, y ese asombro está dicho con una palabra a media voz, parecida a esas lágrimas que no se ocultan pero nunca se gritan. Desde otra perspectiva, el libro podría ser incluso el testamento de un muchacho convertido en hombre que al hacer el balance de sus años de adulto reconoce que el mundo no le gusta, que tal vez no le vaya a gustar nunca y que decirlo es también una manera de tratar de cambiarlo.—*H. S.*

EDUARDO ROMANO: *Mishiadura.* Ed. Colihue-Hachette, Buenos Aires, Argentina.

Hacia fines de los años cincuenta y principios de la década siguiente surgió en Argentina, y más concretamente en Buenos Aires, una promoción literaria con características propias que, abandonando

el tono elegíaco y casi abstracto de los poetas aparecidos alrededor de 1940, buscó rescatar el lenguaje cotidiano junto con experiencias verbales hasta entonces exclusivas del tango.

Echando mano del coloquialismo, de palabras apriorísticamente carentes de prestigio poético, del ritmo conversacional y del *collage*, los autores de la que la crítica comenzó a llamar generación del sesenta lograron instalarse en una nueva manera poética. Aunque en el intento muchos quedaron en el camino, como suele ocurrir con todas las explosiones más o menos generacionales, varios nombres lograron afirmar una obra. Entre ellos, Eduardo Romano, nacido en Avellaneda, provincia de Buenos Aires, en 1938. Entre los títulos de su bibliografía pueden anotarse *18 poemas*, *Entrada prohibida* y *Algunas vidas, ciertos amores*, además de decenas de escritos y polémicos ensayos sobre literatura argentina.

Desde sus primeros trabajos, la labor de Romano llamó la atención a la crítica por lo arriesgado de sus experiencias. Fue uno de los primeros en atreverse a utilizar en forma directa o parafraseándolas letras de tangos famosos. Pero esa utilización, en lugar de llevar a la mera descripción pintoresquista, a la pura imagen maquillada de color local, llevaba la intención de un buceo verbal, de un rescate de giros cotidianos. En la poesía de Romano no había regodeos nostálgicos, sino que constituyó en su momento uno de los intentos más serios —y logrados— de quitar caireles y adornos al lenguaje poético argentino.

Mishiadura (paradójicamente, en lenguaje lunfardo significa pobreza), encierra una amplia selección de sus mejores trabajos, más varios poemas inéditos en los que profundiza las características y virtudes de su obra que, a veinte años de distancia de su primer libro, permite colocarlo entre los nombres más firmes de la poesía argentina de la segunda mitad del siglo.—*H. S.*

CARLOS GERMAN BELLI: *En alabanza del bolo alimenticio*, Ed. Premia editora, Colección Libros del Bicho, Méjico.

Pocas poesías tan personales y a primera lectura tan desconcertantes como la del peruano Carlos Germán Belli. Según escribió Mario Benedetti en *Letras del continente mestizo:* «El lector o crítico que por primera vez se enfrenta a uno de sus poemas y cae en la tentación de abrir un juicio sobre esa muestra aislada, puede equivocarse feamente. Cada poema de Belli brinda su impresionante hon-

dura, sólo cuando se lo vincula con el resto, ya que es en el resto donde suelen aparecer repentinas explicaciones para palabras que a primera vista son misterios sin clave.»

En un medio dominado por el realismo y la sombra de Vallejo, Belli intentó una vuelta de tuerca que en lugar de llevarlo formalmente hacia adelante, lo retrajera en el tiempo hacia las peculiaridades lingüísticas del clasicismo español del siglo XVII. Mediante ese extraño método conforma un *collage* peculiar en donde puede referirse a los problemas más cotidianos del hombre contemporáneo en una envoltura verbal arcaica, y de ese choque surge una poesía regida por un humor escéptico y dolorido.

Esta invención de un lenguaje que al desplazarse de sus contextos originarios crea una verbalización dislocada, puede producir en el lector poco atento una sensación de rechazo. De ahí que la poesía de Belli requiera de su frecuentación sin preconceptos para poder disfrutarla en toda su riqueza y magnitud.

Al utilizar palabras arcaicas, como gorgueros, bofes, lonjas, golletes, Belli se arriesga a caer en un juego sin escapatoria, una pura antigualla a destiempo. Sin embargo, ese lenguaje no es más que una burla acentuada, corrosiva, de la poesía realista; su forma personal de mostrar el reflejo de la condición del hombre de clase media, el oficinista de una ciudad como Lima, tironeado por angustias económicas y falta de horizontes concretos. De ahí que bajo el disfraz de una obra que en un acercamiento epidérmico pueda parecer incomprensible, Belli se interna, tras las máscaras del barroquismo, en una poesía que no hace más que desnudar los aspectos grotescos y más desgarrantes de la vida de hoy.—*H. S.*

JULIO E. MIRANDA: *Parapoemas*, Monte Avila editores, Colección «Los espacios cálidos».

Nacido en Cuba en 1945, Julio E. Miranda ha cumplido con un largo peregrinaje fuera de su patria que lo ha llevado a vivir en España, Bélgica, Italia, y actualmente Venezuela. En el campo de la crítica ha desarrollado una nutrida tarea de ensayista, como lo prueban sus numerosos trabajos desperdigados en revistas literarias, así como los volúmenes *Nueva literatura cubana*, de 1971, y *Proceso a la narrativa venezolana*, aparecido en 1975.

En su poesía Miranda presenta características peculiares que se han afirmado en sus dos últimos libros: *Maquillando el cadáver de*

la revolución y *Parapoemas;* y casi podría afirmarse que ambos títulos integran capítulos de una obra unitaria cuya virtud es el ascetismo verbal.

En poemas breves, irónicos, regidos por un humor escéptico, Miranda aprovecha los matices del texto para reflexionar sobre la función de la poesía y los vaivenes y presiones que sufre el hombre en la sociedad contemporánea. El convencimiento de que cada ser humano es una copia de innumerables otros lo impulsa a suponer que sólo se repiten gestos preestablecidos, que la historia es también presente y que no quedan muchas posibilidades de transformación de la realidad. Sin embargo, existe —subyacente— una absoluta fe en la capacidad de la poesía como arma de conocimiento. La palabra puede descubrir aspectos escondidos, máscaras, del oficio de vivir. Para ello es preciso despojarla de adornos y que desnuda alcance su sentido más profundo; y en esos experimentos los juegos verbales, las combinaciones insólitas, el choque inesperado entre los vocablos puede asumir una función descubridora, cuya síntesis tal vez sean unos pocos versos: «En la noche y la música / escribir, ese jadeo, ese oscuro charco lleno de temblores, / contenido en sí mismo y desbordándose, rellenado ondulante / y sobre todo siendo / en el poema vivir, en el poema.»—*H. S.*

ARTURO ARIAS: *Ideologías, literatura y sociedad durante la revolución guatemalteca (1944-1954),* Ed. Casa de las Américas, La Habana, Cuba.

Cuando la invasión de Castillo Armas al frente de un ejército mercenario puso fin al experimento encabezado por el coronel Jacobo Arbenz, no sólo se cerraron las expectativas de una transformación socioeconómica en Guatemala, sino que al mismo tiempo se inició un largo período de violencia que día a día, un cuarto de siglo más tarde, sigue cobrando nuevas víctimas en una suerte de guerra civil no declarada, pero constante y feroz.

Arturo Arias, nacido en Guatemala en 1950, autor de *En la ciudad y en las montañas* y de *Después de las bombas,* realiza a través de un lúcido análisis de la novela de su compatriota Mario Monteforte Toledo, *Entre la piedra y la cruz,* un estudio en profundidad de la década 1944-54 en su país.

Partiendo del análisis estructural de las secuencias, personajes y planos narrativos del texto, Arias establece nexos entre la base

social y las ideologías o derivaciones ideológicas producidas por la clase dominante. Por último, con destacable rigor metodológico, pasa revista, desde la crítica sociológica de la literatura, a ese período de la historia guatemalteca. Y si bien la novela de Monteforte es en principio sólo un pretexto para abarcar una perspectiva mayor, su análisis textual, sociolingüístico y sociológico sirve al mismo tiempo para resaltar los valores de un libro que, pese a su importancia, aún no ha alcanzado la notoriedad que merece.—*H. S.*

ANGEL GARCIA LOPEZ: *Trasmundo*, Ed. Oriens, Madrid.

A manera de breve prólogo, Angel García López explica que este libro «comenzó a escribirse en los días iniciales del mes de noviembre de 1978, horas después de mi ingreso en el centro hospitalario en el que había de extirpárseme una tumoración en el pulmón, y se dio por terminado la fecha inmediatamente anterior al levantamiento de los puntos de sutura». Es, por tanto, el diario de un enfermo que busca registrar sensaciones, temores y esperanzas que lo asaltan durante su lucha con la enfermedad.

Paso a paso, en una suerte de diálogo consigo mismo, García López deja que la muerte se instale como una presencia. Una muerte hecha de soledad, incertidumbre y, sobre todo, miedos. Pero esa aceptación de la realidad le permite despojar al texto de tintes macabros. Así, escribe con sencillez: «Me explica el cirujano es un tumor / que ha podido matarme, que aún lo puede, / y, sin embargo, desistió hasta ahora. / No sabe su elección, el sitio exacto / que acabará con mi salud, montando / un número al pulmón en plena calle, / dando un traspiés, o bien el espectáculo / dejarle a un autobús, dormir mi cama / para siempre. / Colgado de la hombrera, / en dirección al cuello, a la corbata, gozoso el inquilino, va habitándome / no sé qué tiempo» *(6 de noviembre a la mañana).* La muerte se nombra directamente, sin vueltas, o se la designa con pudor, como cuando anota: «Frente a mí, la tarde, / que posa su abundancia, su luz terca / sobre los ventanales, se hace oscura, / envejece, de pronto, en el nogal. / Y es frágil, es cristal que se deshace, / piedra que traga el agua, mariposa / en un libro sin música. Flor negra.»

Más adelante, en ese tuteo con la muerte, en ese mano a mano que si bien lo rodea de tristeza le permite también la paz, desliza: «Hoy es domingo y nada / lo distingue del resto / de los días. /

Tan sólo / saber que te haces tiempo / sobre la cama. Y eres / los ojos de un enfermo / que tienen todo el día / para mirarse muertos.»

El paso de los días se retrata con luces, con ciertos paisajes imaginados, con la suma de cosas sencillas a punto de perderse, con la muerte de amigos cuyo final puede ser tan sólo un adelanto del propio. Y en ningún caso García López cae en los fáciles senderos de la autoconmiseración o la lágrima. [«Constante su favor, la mascarilla / del oxígeno insufla a mis pulmones / la voz de una montaña (...) Me duele el pecho como si estuviesen rompiéndome por dentro, igual que cuando trocean a una res.»]

En el final, después de haber triunfado sobre la muerte, tampoco hay excesos verbales, la palabra sigue contenida, pudorosa: «Cómo apartar de mí mi propia historia. ¿Es esto, escrito mi autobiografía? / ¿Es el final? / Los que moría primeros estáis como la noche, / hechos en sombra. / Volvéis como los pájaros al cedro, poblándome de plumas, / de esas alas / que he visto desplegarse en las paredes. Manos que tactan, que señalan, piden / mi vida.»

Anecdóticamente puede agregarse que el libro mereció el premio «José María Lacalle» de 1979, pero esto es lo de menos.—*HORACIO SALAS (López de Hoyos, 462, 2.° B. MADRID-33).*

INDICES DEL PRIMER TRIMESTRE DE 1981

NUMERO 367/68 (ENERO-FEBRERO 1981)

Páginas

RAMON PEREZ DE AYALA (1880-1980)

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Páginas

Cubierta: ELISA RUIZ.

NUMERO 369 (MARZO 1981)

Páginas

JOAN MIRO

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Cubierta: ANGELA CORT.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

REVISTA MENSUAL DE CULTURA HISPANICA

LA REVISTA DE AMERICA PARA EUROPA
LA REVISTA DE EUROPA PARA AMERICA

Dirección, Secretaría Literaria y Administración:

INSTITUTO DE COOPERACION IBEROAMERICANA

Avenida de los Reyes Católicos, 4. Teléf. 244 06 00 (288)
Ciudad Universitaria

MADRID-3

PRECIOS DE SUSCRIPCION

	Pesetas	$ USA
Un año	1.750	30
Dos años	3.500	60
Ejemplar suelto	150	2,50
Ejemplar doble	300	5
Ejemplar triple	450	7,50

Nota.—El precio en dólares es para las suscripciones fuera de España.

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Don ....,
con residencia en ....,
calle de ...., núm. ....,
se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ...., a partir del número ...., cuyo importe de .... pesetas se compromete

a pagar contra reembolso / a la presentación de recibo (1).

Madrid, ... de .... de 198......
El suscriptor,

La Revista tendrá que remitirse a las siguientes señas: ....
....

(1) Táchese lo que no convenga.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HOMENAJE A LUIS ROSALES

NUMEROS 257-258 (MAYO-JUNIO DE 1971)

COLABORAN

Luis Joaquín ADURIZ, Francisca AGUIRRE, Vicente ALEIXANDRE, Dámaso ALONSO, Marcelo ARROITA-JAUREGUI, José Manuel CABALLERO BONALD, Eladio CABAÑERO, Julio CABRALES, María Josefa CANELLADA, José Luis CANO, Santiago CASTELO, Eileen CONNOLY, Rafael CONTE, José CORONEL URTECHO, Pablo Antonio CUADRA, Juan Carlos CURUTCHET, Raúl CHAVARRI, Ricardo DOMENECH, David ESCOBAR GALINDO, Jaime FERRAN, José GARCIA NIETO, Ramón de GARCIASOL, Ildefonso Manuel GIL, Joaquín GIMENEZ-ARNAU, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Ricardo GULLON, Fernando GUTIERREZ, Santiago HERRAIZ, José HIERRO, Luis JIMENEZ MARTOS, Pedro LAIN, Rafael LAPESA, José Antonio MARAVALL, Julián MARIAS, Marina MAYORAL, Emilio MIRO, Rafael MORALES, José MORAÑA, José Antonio MUÑOZ ROJAS, Pablo NERUDA, Carlos Edmundo de ORY, Rafael PEDROS, Alberto PORLAN, Juan QUIÑONERO GALVEZ, Juan Pedro QUIÑONERO, Fernando QUIÑONES, Alicia María RAFFUCCI, Dionisio RIDRUEJO, José Alberto SANTIAGO, Hernan SIMOND, Rafael SOTO, José María SOUVIRON, Augusto TAMAYO VARGAS, Eduardo TIJERAS, Antonio TOVAR, Luis Felipe VIVANCO y Alonso ZAMORA VICENTE

480 pp., 300 ptas.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HOMENAJE A BAROJA

NUMEROS 265-267 (JULIO-SEPTIEMBRE DE 1972)

COLABORAN

José ARES MONTES, Charles V. AUBRUN, Mariano BAQUERO GOYANES, Pablo BORAU, Jorge CAMPOS, Rodolfo CARDONA, Julio CARO BAROJA, Joaquín CASALDUERO, José CORRALES EGEA, Peter EARLE, María EMBEITA, Juan Ignacio FERRARAS, José GARCIA MERCADAL, Ildefonso Manuel GIL, Emilio GONZALEZ LOPEZ, Luis S. GRANJEL, Jacinto Luis GUEREÑA, Evelyne LOPEZ CAMPILLO, Robert El. LOTT, Antonio MARTINEZ MENCHEN, Emilio MIRO, Carlos Orlando NALLIM, José ORTEGA, Jesús PABON, Luis PANCORBO, Domingo PEREZ MINIK, Jaime PEREZ MONTANER, Manuel PILARES, Alberto PORLAN, Juan Pedro QUIÑONERO, Juan QUIÑONERO GALVEZ, Fernando QUIÑONES, Fay. R. ROGG, Eamonn RODGERS, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Gonzalo SOBEJANO, Federico SOPEÑA, Rafael SOTO VERGES, Eduardo TIJERAS, Luis URRUTIA, José María VAZ DE SOTO, A. M. VAZQUEZ-BIGI y José VILA SELMA

692 pp., 450 ptas.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HOMENAJE A DAMASO ALONSO

NUMEROS 280-282 (OCTUBRE-DICIEMBRE DE 1973)

COLABORAN

Ignacio AGUILERA, Francisca AGUIRRE, Vicente ALEIXANDRE, Manuel ALVAR, Manuel ALVAR EZQUERRA, Elsie ALVARADO, Elena ANDRES, José Juan ARROM, Eugenio ASENSIO, Manuel BATAILLON, José María BERMEJO, G. M. BERTINI, José Manuel BLECUA, Carlos BOUSOÑO, Antonio L. BOUZA, José Manuel CABALLERO BONALD, Alfonso CANALES, José Luis CANO, Gabriel CELAYA, Carlos CLAVERIA, Marcelo CODDOU, Pablo CORBALAN, Victoriano CREMER, Raúl CHAVARRI, Andrew P. DEBICKI, Daniel DEVOTO, Patrick H. DUST, Rafael FERRERES, Miguel J. FLYS, Ralph DI FANCO, José GARCIA NIETO, Ramón de GARCIASOL, Valentín GARCIA YEBRA, Charlynne GEZZE, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Hans Ulrich GUMBRECHT, Matyas HORANYI, Hans JANNER, Luis JIMENEZ MARTOS, Pedro LAIN, Rafael LAPESA, Francisco LOPEZ ESTRADA, Leopoldo de LUIS, José Gerardo MANRIQUE DE LARA, José Antonio MARAVALL, Oswaldo MAYA CORTES, Enrique MORENO BAEZ, José MORENO VILLA, Manuel MUÑOZ CORTES, Ramón PEDROS, J. L. PENSADO, Galvarino PLAZA, Alberto PORLAN, Fernando QUIÑONES, Jorge RAMOS SUAREZ, Stephen RECKERT, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Luis ROSALES, Fanny RUBIO, Francisco SANCHEZ CASTAÑER, Miguel de SANTIAGO, Leif SLETSJOE, Rafael SOTO VERGES, Eduardo TIJERAS, Manuel VILANOVA, José María VIÑA LISTE, Luis Felipe VIVANCO, Francisco YNDURAIN y Alonso ZAMORA VICENTE

730 pp., 450 ptas.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HOMENAJE A JUAN CARLOS ONETTI

NUMEROS 292-294 (OCTUBRE-DICIEMBRE DE 1974)

COLABORAN

Francisca AGUIRRE, Fernando AINSA, Leticia ARBETETA, Armand F. BAKER, José María BERMEJO, Antonio L. BOUZA, Alvaro, Fernando y Guido CASTILLO, Enrique CERDAN TATO, Jaime CONCHA, José Luis COY, Juan Carlos CURUTCHET, Raúl CHAVARRI, Josep CHRZANOWSKI, Angela DELLEPIANE, Luis A. DIEZ, María EMBEITA, Jesús FERNANDEZ PALACIOS, José Antonio GABRIEL Y GALAN, Joaquín GALAN, Juan GARCIA HORTELANO, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Rosario HIRIART, Estelle IRIZARRY, Carlos J. KAISER, Josefina LUDMER, Juan Luis LLACER, Eugenio MATUS ROMO, Eduardo MILAN, Darie NOVACEANU, Carlos Esteban ONETTI, José OREGGIONI, José ORTEGA, Christian de PAEPE, José Emilio PACHECO, Xavier PALAU, Luis PANCORBO, Hugo Emilio PEDEMONTE, Ramón PEDROS, Manuel A. PENELLA, Rosa María PEREDA, Dolores PLAZA, Galvarino PLAZA, Santiago PRIETO, Juan QUINTANA, Fernando QUIÑONES, Héctor ROJAS HERAZO, Guillermo RODRIGUEZ, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Marta RODRIGUEZ SANTIBAÑEZ, Doris ROLFE, Luis ROSALES, Jorge RUFFINELLI, Gabriel SAAD, Mirna SOLOTEREWSKI, Rafael SOTO, Eduardo TIJERAS, Luis VARGAS SAAVEDRA, Hugo J. VERANI, José VILA SELMA, Manuel VILANOVA, Saúl YURKIEVICH y Celia de ZAPATA

750 pp., 450 ptas.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HOMENAJE A VICENTE ALEIXANDRE

NUMEROS 352-353-354 (OCTUBRE-DICIEMBRE 1979)

COLABORAN

Francisco ABAD NEBOT, Francisca AGUIRRE, Vicente ALEIXANDRE, Manuel ANDUJAR, María ADELA ANTOKOLETZ, Jorge ARBELECHE, Enrique AZCOAGA, Rei BERROA, Carmen BRAVO VILLASANTE, Hortensia CAMPANELLA, José Luis CANO, Guillermo CARNERO, Antonio CARREÑO, Héctor Eduardo CIOCCHINI, Antonio COLINAS, Carmen CONDE, Gustavo CORREA, Antonio COSTA GOMEZ, Claude COUFFON, Luis Alberto DE CUENCA, Francisco DEL PINO, Leopoldo DE LUIS, Arturo DEL VILLAR, Alicia DUJOVNE ORTIZ, Jesús FERNANDEZ PALACIOS, Jaime FERRAN, Ariel FERRARO, Rafael FERRERES, Miguel GALANES, Hernán GALILEA, Antonio GARCIA VELASCO, Ramón DE GARCIASOL, Gonzalo GARCIVAL, Ildefonso Manuel GIL, Vicente GRANADOS, Jacinto Luis GUEREÑA, Ricardo GULLON, José María HERNANDEZ ARCE, José OLIVIO JIMENEZ, Manuel LOPEZ JURADO, Andras LASZLO, Evelyne LOPEZ CAMPILLO, Ricardo Lorenzo SANZ, Héctor ANABITARTE RIVAS, Leopoldo LOVELACE, José LUPIAÑEZ, Terence MAC MULLAN, Sabas MARTIN, Salustiano MARTIN, Diego MARTINEZ TORRON, Blas MATAMORO, Mario MERLINO, Myriam NAJT, Hugo Emilio PEDEMONTE, Lucir PERSONNEAUX, Fernando QUIÑONES, Manuel QUIROGA CLERIGO, María Victoria REYZABAL, Israel RODRIGUEZ, Antonio RODRIGUEZ JIMENEZ, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Carlos RODRIGUEZ SPITERI, Alberto ROSSICH, Manuel RUANO, J. C. RUIZ SILVA, Gonzalo SOBEJANO, Rafael SOTO VERGES, Eduardo TIJERAS, Jorge URRUTIA, Luis Antonio DE VILLENA, Yong-tae MIN y Concha ZARDOYA.

702 pp., 600 ptas.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HOMENAJE A JULIO CORTAZAR

NUMEROS 364-365-366 (octubre-diciembre 1980)

Con inéditos de Julio CORTAZAR *y colaboraciones de:* Francisca AGUIRRE, Leticia ARBETETA MIRA, Pablo del BARCO, Manuel BENAVIDES, José María BERMEJO, Rodolfo BORELLO, Hortensia CAMPANELLA, Sara CASTRO KLAREN, Mari Carmen de CELIS, Manuel CIFO GONZALEZ, Ignacio COBETA, Leonor CONCEVOY CORTES, Rafael CONTE, Rafael de COZAR, Luis Alberto de CUENCA, Raúl CHAVARRI, Eugenio CHICANO, María Z. EMBEITA, Enrique ESTRAZULAS, Francisco FEITO, Ariel FERRARO, Alejandro GANDARA SANCHO, Hugo GAITTO, Ana María GAZZOLO, Cristina GONZALEZ, Samuel GORDON, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Eduardo HARO IBARS, María Amparo IBAÑEZ MOLTO, John INCLEDON, Arnoldo LIBERMAN, Julio LOPEZ, Jose Agustín MAHIEU, Sabas MARTIN, Juan Antonio MASOLIVER RODENAS, Blas MATAMORO, Mario MERLINO, Carmen de MORA VALCARCEL, Enriqueta MORILLAS, Miriam NAJT, Juan Carlos ONETTI, José ORTEGA, Mauricio OSTRIA GONZALEZ, Mario Argentino PAOLETTI, Alejandro PATERNAIN, Cristina PERI ROSSI, Antonio PLANELLS, Víctor POZANCO, Omar PREGO, Juan QUINTANA, Manuel QUIROGA CLERIGO, María Victoria REYZABAL, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Eduardo ROMANO, Jorge RUFFINELLI, Manuel RUANO, Horacio SALAS, Jesús SANCHEZ LOBATO, Alvaro SALVADOR, José Alberto SANTIAGO, Francisco Javier SATUE, Pedro TEDDE DE LORCA, Jean THIERCELIN, Antonio URRUTIA, Angel Manuel VAZQUEZ BIGI, Hernán VIDAL, Saúl YURKIEVICH.

741 pp., 750 ptas.



Revista de Occidente

SUMARIO NUMERO 3

Precio de venta al público: 250 ptas.

Suscripciones (8 números):

España	2.000 ptas.
Europa	2.500 ptas. (34 $)
Resto del mundo	3.000 ptas. (40 $)

Redacción, suscripciones y publicidad:

Revista de Occidente
Génova, 23
Madrid-4
Teléfono 410 44 12

EDITORIAL GREDOS

ULTIMOS TITULOS

HELIODORO: *Las Etiópicas o Teágenes y Cariclea.* 478 págs. 940 ptas.

SENECA: *Tragedias.* Vol. I: *Hércules loco - Las Troyanas - Las Fenicias - Medea.* 358 págs. 740 ptas.

SENECA: *Tragedias.* Vol. II: *Fedra - Edipo - Agamenón - Tiestes - Hércules en el Eta - Octavia.* 430 págs. 860 ptas.

Los filósofos presocráticos. III. 456 págs. 880 ptas.

ISOCRATES: *Discursos.* II. 320 págs. 700 ptas.

CORNELIO TACITO: *Anales. Libros XI-XVI.* 324 págs. 720 ptas.

— *Lírica griega arcaica* (Poemas corales y monódicos, 700-300 a.C.). 492 páginas. 980 ptas.

APULEYO: *Apología. Flórida.* 296 págs. 700 ptas.

CALIMACO: *Himnos, epigramas y fragmentos.* 318 págs. 740 ptas.

APIANO: *Historia romana.* I. 648 págs. 1.220 ptas.

DEMOSTENES: *Discursos políticos.* I. 542 págs. 1.100 ptas.

GRANDES MANUALES

VICTOR JOSE HERRERO: *Diccionario de expresiones y frases latinas.* 256 páginas. 750 ptas. En guaflex, 1.000 ptas.



EDITORIAL GREDOS, S. A.

Sánchez Pacheco, 81. MADRID-2 (España)

Teléfonos 415 68 36 - 415 74 08 - 415 74 12


ARIEL/SEIX BARRAL
Editoriales

ALIANZA EDITORIAL

OBRAS DE JULIO CORTAZAR EN ALIANZA EDITORIAL

LOS RELATOS: 1. RITOS. L. B. 615.

LOS RELATOS: 2. JUEGOS. L. B. 624.

LOS RELATOS: 3. PASAJES. L. B. 631.

OCTAEDRO. Alianza Tres, núm. 10.

ULTIMAS NOVEDADES

GERARDO DIEGO: *Poemas menores.* L. B. 764.

VICTOR LEON: *Diccionario de argot español.* L. B. 766.

WILLIAM SHAKESPEARE: *El rey Lear.* L. B. 767.

FRANÇOIS VILLON: *Poesía.* L. B. 769.

FRANCISCO GARCIA LORCA: *Federico y su mundo.* A. T. 58.

Solicite nuestro catálogo general

Distribuido por:

ALIANZA EDITORIAL, S. A.

Milán, 38. Madrid-33

Mariano Cubí, 92. Barcelona-6 (España)